This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

S. F
P. 4
N. 3
BIBLIOTECA ROSALIAS
BERNATE

Vet. Fr. II A. 306

OEUVRES
DIVERSES
DE M. DE PILES.
TOME TROISIEME.

OEUVRES

DE

DENDERMUNDE.

TOME TROISIÈME.

OEUVRES
DIVERSES
DE M. DE PILES

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET SCULPTURE.

TOME TROISIEME.

CONTENANT

Les Elémens de Peinture pratique.

A AMSTERDAM ET A LEIPZIG,

Chez ARKSTÉE & MERKUS, Libraires.

ET SE VEND A PARIS,

Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT,
Libraire du Roi pour l'Artillerie & le Génie,
à l'Image Notre-Dame.

MDCCLXVII.

TAYLOR INSTITUTION
31 JUL 1963
LIBRARY

AVERTISSEMENT.

Ce petit ouvrage ſur la Peinture pratique a été compoſé originairement par M. *De Piles*, pour ſervir de ſupplément à ſon *Cours de peinture par principes*, dans lequel cet Auteur avoit négligé d'inſtruire les perſonnes qui veulent s'exercer à ce bel art, de tous les préparatifs & des uſtenſiles néceſſaires pour y travailler. Il eſt vrai qu'il n'y a guere de Peintre qui refuſe de faire part de ces connoiſſances de détail à ceux qui viennent les conſulter, lorſqu'ils rencontrent quelques difficultés dans la pratique. Mais combien de jeunes gens qui commencent à peindre & qui ne ſe trouvent point à portée de demander de pareils éclairciſſemens à des Artiſtes de cette profeſſion! C'eſt ce qui a toujours fait deſirer un ouvrage tel que celui-ci,

qui fût capable de donner une notion générale de tout ce qui regarde le méchaniſme de la pratique, dans les différens genres de peinture qui ſont en uſage actuellement. On a donc cru faire plaiſir aux amateurs de cet art, & même à ceux qui le profeſſent, en leur donnant une nouvelle édition de ces *Elémens de peintur epratique* refondue, & augmentée conſidérablement (1), dans lequel les perſonnes les plus avancées pourront trouver encore de quoi ſe ſatisfaire en bien des choſes. On y a joint l'*idée du Peintre parfait*, par M. *De Piles*, qui ſe trouvera mieux placé ici, à la ſuite de ces Elémens, qu'à la tête de l'*abrégé de la vie des Peintres*, du même Auteur, comme il étoit dans l'ancienne édition de cet ouvrage, dont nous donnons

(1) La premiere édition de cet ouvrage, imprimée à Paris chez *Langlois*, en 1684, en un volume *in*-12. ne contenoit que 96 *pag.* de gros caractere.

pareillement aujourd'hui une nouvelle édition, ainſi que de ſon *Cours de peinture par principes ;* de ſorte que nous avons raſſemblé tous les ouvrages de cet homme célebre pour en former une eſpece de bibliotheque de peinture, en cinq volumes *in*-12. leſquels ſe vendront enſemble ou ſéparément, ſuivant le goût de ceux qui voudront en faire l'acquiſition. Voici ce que contient chacun de ces volumes.

Tome I. Abrégé de la vie des Peintres, anciens & modernes, par M. *De Piles.*

Tome II. Cours de peinture par principes, par M. *De Piles.*

Tome III. Elémens de peinture pratique, avec l'idée du Peintre parfait, par M. *De Piles.*

Tome IV. L'Art de peinture : poëme latin de *Charles-Alphonſe Du Frenoy*, avec la traduction & les remarques de M. *De Piles.*

Tome V. Recueil de divers ouvrages de M. *De Piles*, ſur la peinture & le coloris.

TABLE
DES CHAPITRES
contenus dans cet ouvrage.

PREMIERE PARTIE
CONTENANT
LA PRATIQUE DE LA PEINTURE.

CHAPITRE PREMIER. *De la Peinture en général, & de ſes différentes eſpeces.* Page 1
De la diviſion de la peinture en général. 4
Autre diviſion de la peinture. 6
De la peinture en détrempe. 11
De la peinture à freſque. 12
De la peinture en moſaïque. 13
De la peinture à huile. 14
De la peinture en miniature. 16

De la peinture ſur verre. 16
De la peinture en émail. 17
De la peinture au paſtel. 18
Des tapiſſeries. 20
Des indiennes & des perſes. 21
Des camayeux ou clair-obſcurs. 22
De l'impreſſion en couleurs. 23
Des images ſatinées. 24
De la peinture ſur des glaces. 25
Des tableaux de gaze. 26
Du patronage & des cuirs dorés. 28
CHAP. II. *Du deſſein.* 31
Des proportions & des meſures du corps humain. 33
Des différens papiers & des diverſes manieres de deſſiner. 37
Quel doit être le premier but de celui qui commence à deſſiner. 45
Par quels objets il faut commencer à deſſiner. 48
Qu'il eſt mieux de deſſiner d'abord en grand. 50
Quand il faut deſſiner d'après nature. 51
Qu'il faut commencer par eſquiſſer. ibid.
Pratique excellente pour profiter de ſes études. 53
Qu'il faut ſavoir terminer avant que de s'accoutumer à croquer. 54
Comment il faut donner l'eſprit & le caractere aux choſes que l'on deſſine. 55

Comment on connoît ceux qui ont du génie pour la peinture. 59
Du coloris & de la couleur. 60
CHAP. III. *De l'attelier du Peintre.* 62
De la pierre à broyer les couleurs. 63
Des broſſes & des pinceaux. 68
Maniere de faire les broſſes. 71
Des broſſes nommées tranchets. 76
Maniere de faire les pinceaux. 77
Du pincelier. 80
Pour empêcher les pinceaux de ſe durcir. 82
Des antes pour les pinceaux. 83
De l'appui-main. 84
Du chevalet. 85
De la palette. 89
Des toiles & des autres fonds ſur leſquels on peint. 94
CHAP. IV. *De la peinture à huile.* 97
Arrangement des couleurs ſur la palette. 98
Des teintes & du mêlange des couleurs. 101
Maniere d'eſquiſſer & d'ébaucher un tableau. 107
De la façon de retoucher les tableaux. 114
De la maniere de glacer les couleurs à huile. 117
Avis aux perſonnes qui commencent à peindre. 119
Des couleurs qu'on emploie pour la peinture à huile. 120

CHAP. V. *De l'impreſſion des toiles, planches, &c. & de la préparation des huiles qui ſervent pour la peinture* 125
Maniere d'imprimer les toiles pour la peinture à huile. 126
Pour peindre à huile ſur une muraille. 132
Maniere d'imprimer le bois pour la peinture à huile. 135
Préparation des planches de cuivre pour la peinture. 137
Des huiles qui ſervent pour la peinture. 138
Huile ſiccative pour la peinture. 141
Huile à broyer les couleurs pour réſiſter aux injures de l'air. 143
Huile graſſe ou ſiccative pour les couleurs. ibid.
Pour faire de l'huile graſſe en une heure. 144
CHAP. VI. *Des ſecrets pour peindre à l'huile ſur les eſtampes & ſur le verre.* 145
Maniere de peindre à huile les eſtampes en taille douce. ibid.
Vernis pour préparer les taille-douces avant que de les peindre à huile. 147
Autre maniere mieux détaillée. 148
Pour peindre ſur le papier, comme en huile. 154

Pour imiter avec une eſtampe la peinture ſur verre. 154
Autre maniere de coller une eſtampe ſur le verre. 156
Autre façon de peindre des eſtampes ſur verre. 157
Maniere de peindre avec des cires colorées. 160
Pour peindre à huile ſur le taffetas. 161
CHAP. VII. *Des ſecrets concernant les tableaux peints à huile.* 162
Pour vernir les tableaux peints à huile. 163
Maniere de peindre un plafond ſur toile, & de le coller enſuite ſur le mur. 168
Pour tranſporter de vieux tableaux ſur une toile neuve. 169
Pour éclaircir & nettoyer de vieux tableaux. 171
Secret pour nettoyer les tableaux. 172
Autre pour le même. ibid.
Pour rendre un vieux tableau auſſi beau que s'il étoit neuf. 173
Pour éclaircir de vieilles peintures à huile. ibid.
Pour empêcher les mouches de s'attacher ſur les peintures. 175
Maniere de dégraiſſer & de nettoyer les tableaux. ibid.

Autre façon de nettoyer les tableaux à huile. 177
Autre maniere de nettoyer & de vernir les tableaux. 179
CHAP. VIII. *De la peinture à fresque.* 180
Des préparatifs particuliers à la peinture à fresque. 181
De l'enduit du mur pour la peinture à fresque. 182
Des cartons. 187
Des couleurs propres à la peinture à fresque. 189
Maniere de peindre à fresque. 194
De quelques especes particulieres de peinture à fresque. 200
CHAP. IX. *Instructions sur la peinture à fresque, traduites* de la perspective des Peintres, *du P.* Pozzo. 203
De l'échafaud. 204
Du crépissage de la muraille. 205
De l'enduit. ibid.
Du grain de l'enduit. 206
Des desseins & cartons. 207
De la maniere de tracer les carreaux. 208
De la façon de calquer le trait sur l'enduit. 210
De la préparation des couleurs. 211
De la façon de peindre. ibid.

Maniere d'empâter les couleurs. 213
Maniere de retoucher la fresque. ibid.
Pour fondre & adoucir les couleurs. 214
Pour effacer quelque partie du tableau. 215
Des couleurs qui peuvent servir dans la peinture à fresque. 216
Blanc de chaux. ibid.
Blanc de coquilles d'œufs. 217
Blanc de marbre de Carrare. 218
Cinabre ou vermillon. 219
Vitriol calciné. 220
Rouge d'Angleterre. ibid.
Terre rouge. 221
Terre jaune calcinée. ibid.
Terres jaunes. ibid.
Jaune de Naples. 222
Pâte verte. ibid.
Terre verte. ibid.
Terre d'ombre. 223
Terres noires de Venise & de Rome. ibid.
Noir de charbon. 224
Email. ibid.
Outremer. 225
Pour peindre à fresque sur de vieilles murailles. 226
CHAP. X. *De la peinture en détrempe & à gouasse.* 227
De la colle pour la peinture en détrempe. 229

Des toiles & des autres fonds propres à la détrempe. 231
Palette pour la détrempe. 233
Des regles pour tirer des lignes droites. 235
Maniere d'eſquiſſer l'ouvrage. 236
Maniere de retoucher & de finir. 238
Maniere de glacer les couleurs en détrempe. 239
De la peinture à gouache ou à gouaſſe. 242
CHAP. XI. *De la peinture en miniature.* 244
Des fonds ſervant à la miniature. 245
De la palette pour la miniature. 247
Des pinceaux pour la miniature. 248
Des godets & coquilles & de l'eau gommée. 250
Des couleurs propres à la miniature. 252
Maniere de purifier les couleurs. 255
Du travail propre à la miniature. 256
Des fonds de diverſe couleur. 261
Des carnations. 263
Des draperies de diverſes couleurs. 267
Des draperies changeantes. 271
Des draperies communes, des linges & des dentelles. 272
De l'architecture & du payſage. 276
D'une eſpece de peinture mixte. 279

CHAP. XII. *De la peinture au paſtel.* 281
Des couleurs primitives & compoſées. 283
Démonſtration des couleurs ſimples & compoſées. 286
De la compoſition des paſtels. 287
Du mélange des couleurs pour les paſtels. 289
Jaune. 290
Jaune doré. ibid.
Orangé. 291
Rouge de feu ou de vermillon. ibid.
Rouge. ibid.
Rouge cramoiſi ou de laque. 292
Pourpre. ibid.
Violet. 293
Bleu. ibid.
Verd de mer. ibid.
Verd. 294
Verd jaunâtre. 295
Des paſtels pour les carnations. 296
Coloris tendres pour les carnations. Jours. 297
Demi-teintes. 298
Ombres. ibid.
Coloris forts. Jours. ibid.
Demi-teintes. 299
Ombres. ibid.
Autres compoſitions de paſtels pour différens uſages. 300

Boîte pour ſerrer les paſtels. 301
Du papier pour la peinture au paſtel. 302
Maniere d'ébaucher & de peindre au paſtel. 304
Néceſſité de placer à propos les rehauts & les diverſes teintes du viſage. 306
Maniere de ſuppléer à de certains paſtels par d'autres. 307
Que le mêlange des couleurs à huile eſt pareil à celui des paſtels. 308
CHAP. XIII. *De la peinture en émail.* 309
De l'attelier du Peintre en émail. 317
Du fourneau. ibid.
Des mouffles. 318
Maniere de fabriquer les mouffles & creuſets pour parfondre les ouvrages. 320
Du charbon. 321
Du ſoufflet. 323
Des molettes ou pincettes. 324
De l'enclumeau. ibid.
Des plaques d'or & de fer. 325
Des ciſeaux. 326
Des feux. 327
Pour faire revenir les émaux. 329
Maniere de préparer le cuivre pour émailler du blanc deſſus. 332
Des mortiers. 335
De la pierre à broyer. 336

Des aiguilles 336
Des bruxelles. 338
Du couteau, ibid.
Du compas, 339
Du diamant, ibid.
Du chevalet. 340
Des pinceaux. ibid.
Des boîtes aux couleurs. 341
Des différentes couleurs des émaux 342

SECONDE PARTIE

CONTENANT

L'IDÉE DU PEINTRE PARFAIT.

Le génie. Page 349
La nature parfaite. 350
L'antique. ibid.
Le grand goût. 351
Définition de la peinture. ibid.
La compoſition. *Premiere partie de la peinture.* 352
Le deſſein. *Seconde partie.* 353
Les attitudes. 354
Les expreſſions. ibid.
Les extrêmités. ibid.

Les draperies. 355
Les animaux. ibid.
Le payſage. ibid.
La perſpective. 356
Le coloris. *Troiſieme partie.* 357
La couleur locale. ibid.
Le clair obſcur. ibid.
L'accord des couleurs. 361
Unité d'objet. ibid.
Le pinceau. ibid.
Les licences. 362
La grace. ibid.
Remarques & éclairciſſemens ſur l'idée du Peintre parfait. 365
CHAPITRE PREMIER. *Du génie.* ibid.
CHAP. II. *Qu'il eſt bon de ſe ſervir des études d'autrui.* 367
CHAP. III. De la nature. *Des actions de la nature, & des actions d'habitude & d'éducation.* 373
CHAP. IV. *En quel ſens on peut dire que l'art eſt au-deſſus de la nature.* 375
CHAP. V. *De l'antique.* 377
CHAP. VI. *Du grand goût.* 381
CHAP. VII. *De l'eſſence de la peint.* 382
CHAP. VIII. *Si la fidélité de l'hiſtoire eſt eſſentielle à la peinture.* 383
CHAP. IX. *Des idées imparfaites de la peinture.* 388

CHAP. X. *Comment les reſtes de l'idée imparfaite de la peinture ſe ſont conſervés depuis ſon établiſſement dans l'eſprit de pluſieurs.* 391
CHAP. XI. De la compoſition. *Premiere partie de la peinture.* 398
CHAP. XII. Du deſſein. *Seconde partie de la peinture.* 400
CHAP. XIII. *Des attitudes.* 401
CHAP. XIV. *Des expreſſions,* ibid.
CHAP. XV. *Des extrêmités.* 403
CHAP. XVI. *Des draperies.* ibid.
CHAP. XVII. *Du payſage.* 407
CHAP. XVIII. *De la perſpective.* 409
CHAP. XIX. Du coloris. *Troiſieme partie de la peinture.* 410
CHAP. XX. *De l'accord des couleurs.* 411
CHAP. XXI. *Du pinceau.* 413
CHAP. XXII. *Des licences.* 414
CHAP. XXIII. *De quelle autorité les Peintres ont repréſenté ſous des figures humaines les choſes divines, & celles qui ſont ſpirituelles ou inanimées.* 416
CHAP. XXIV. *Des figures nues, & où l'on peut s'en ſervir.* 423
CHAP. XXV. *De la grace.* 427
CHAP. XXVI. *De la connoiſſance des deſſeins.* 429

CHAP. XXVII. *De l'utilité des eſtampes, & de leur uſage.* 439
CHAP. XXVIII. *De la connoiſſance des tableaux.* 461
I. *Ce qu'il y a de bon & de mauvais dans un tableau.* ibid.
II. *De quel auteur eſt un tableau.* 464
III *Si un tableau eſt original ou copie.* 468
CHAP. XXIX. *Du goût & de ſa diverſité par rapport aux différentes nations.* 477

ÉLÉMENS

ÉLÉMENS DE *PEINTURE.*

PREMIERE PARTIE

CONTENANT

LA PRATIQUE DE LA PEINTURE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Peinture en général, & de ſes différentes eſpeces.

LA Peinture, conſidérée en général, eſt un art qui, par le moyen des formes extérieures & des couleurs, imite ſur une ſuperficie plate tous les objets qui peuvent

tomber ſous le ſens de la vue. Elle plaît naturellement à tous les hommes, parce qu'elle leur remet devant les yeux leurs actions, leurs mœurs, leurs coutumes, & qu'elle ſait même exprimer juſqu'aux différentes paſſions dont ils ſe trouvent agités. Cet art eſt un des plus conſidérables pour l'uſage qu'on en fait, & des plus agréables pour la variété des objets qu'il embraſſe : car ayant à repréſenter tout ce qui peut toucher les yeux, il eſt vrai de dire qu'il eſt d'une étendue auſſi vaſte que toute la nature.

Nous n'entreprenons pas de parler ici de la principale & de la plus difficile partie de la peinture, que l'on appelle *compoſition*, & qui eſt toute ſpéculative. Notre deſſein n'eſt pas non plus de donner des préceptes & des regles ſur ce grand art, ni de remonter à ſon origine, en rapportant tout ce qu'on en trouve dans les auteurs anciens & modernes ; de pareilles recherches nous meneroient trop loin & ne ſerviroient qu'à nous écarter du plan que nous nous ſommes propoſé. Il

s'agit seulement dans cet ouvrage de traiter de l'autre partie de la peinture, celle qui consiste dans l'*exécution*, & qui est toute méchanique. Pour cet effet, nous décrirons les différentes manieres de peindre, telles qu'elles se pratiquent actuellement, avec les matieres qu'on y emploie, les outils dont on se sert, &c, afin que la postérité ne se trouve pas un jour dans le cas de regretter la perte des connoissances que nous avons dans cet art, comme nous regrettons actuellement celles que les anciens pouvoient avoir dans différens arts & inventions, dont le méchanisme nous est inconnu.

Il y a toute apparence que la peinture a commencé par le dessein, c'est-à-dire, par le contour ou le trait des objets qu'on vouloit représenter. Ensuite on y a ajouté des ombres & des clairs, & enfin on y a appliqué différentes couleurs pour imiter ces objets plus au naturel. On employa sans doute alors des couleurs de diverse espece, suivant les surfaces des corps sur lesquels s'appliquoit cette peinture,

comme sur des murs, sur des planches, des étoffes & autres corps. Tantôt on ne se servoit que de terres, tantôt de sucs de plantes, tantôt de teintures tirées des métaux & des minéraux, & quelquefois des uns & des autres en même tems; & c'est ce qui a occasionné les différentes manieres de peindre qui sont encore en usage aujourd'hui, & que nous allons rapporter dans ce traité.

Division de la Peinture en général.

On divise ordinairement la peinture en trois parties : l'*invention*, le *dessein* & le *coloris*. L'invention est une partie qui ne s'acquiert que peu ou point du tout : elle provient d'un heureux génie, & se cultive par la lecture des bons livres, & par la vue des excellens tableaux & des sculptures antiques. Cette partie consiste à trouver les objets que l'on veut faire entrer dans le tableau, & il est certain qu'on ne doit rien peindre sans y avoir bien réfléchi. Cependant il y a quantité de tableaux où l'invention n'est comptée pour

rien, comme seroit l'imitation d'une tête, de quelques fruits, fleurs, ou animaux, & autres choses semblables, où l'imagination n'a aucune part, & où il n'est question que d'imiter ce qu'on voit.

Mais pour donner le caractere des choses visibles, deux choses sont essentiellement nécessaires, dessiner & colorier. Par dessiner, on n'entend ici autre chose, sinon donner les véritables mesures & les proportions convenables aux objets que l'on peint. Colorier, est donner à ces mêmes objets les couleurs, les lumieres, les ombres & les reflets qui leur conviennent, ensorte que par le moyen du dessein & du coloris, on imite si bien la nature que l'on parvient à tromper la vue, s'il est possible; & c'est des premiers élémens de ces deux choses, dont on se propose d'instruire les jeunes gens dans cet ouvrage.

Cette imitation de la nature, par le moyen du dessein & des couleurs, peut se faire de différentes manieres, dont les principales sont la peinture en détrempe, à fresque, à huile, au pastel, en minia-

ture, en émail, &c, dont nous allons parler ſucceſſivement.

Autre diviſion de la Peinture.

Quoique nous ayons adopté la diviſion de la Peinture en trois parties qu'on vient de voir, & que nous la regardions comme la plus commode & la plus naturelle, nous ne pouvons cependant paſſer ſous ſilence celle qu'en donne l'Editeur d'un *traité de la Peinture en miniature*, attribué à Mademoiſelle Fouquet, dans une ſeconde édition de ce petit ouvrage, conſidérablement augmenté, imprimée à la Haye, en 1708. Cet auteur diviſe donc la Peinture, de quelque maniere qu'elle ſe pratique, en quatre parties principales qui ſont, l'invention, la diſpoſition, le deſſein & le coloris; voici l'explication qu'il en donne.

L'*invention* conſiſte à trouver les ſujets que l'on veut faire entrer dans le tableau & qui peuvent contribuer le plus à bien exprimer ce qu'on veut repréſenter, ſoit que le ſujet ſoit tiré de l'hiſtoire ou de

la fable, ou qu'il ſoit allégorique, ſymbolique, emblématique, &c. Cette partie de la peinture demande beaucoup de lecture & une grande érudition.

La diſpoſition, que l'on appelle auſſi *ordonnance*, enſeigne à diſtribuer les figures d'une maniere avantageuſe : à faire un choix judicieux des attitudes : à donner à chaque choſe ſa ſituation dans le lieu qui lui eſt propre : à exprimer les paſſions de l'ame par les différens mouvemens du viſage & des autres parties du corps : à traiter enfin un ſujet avec convenance, ſelon le tems, le lieu, les perſonnes, les âges, les conditions, &c ; ce qui demande auſſi beaucoup d'étude & de jugement.

Le deſſein a pour objet la figure des corps repréſentés par un ſimple trait qui en marque le contour. Cette partie ſuppoſe, 1°. une grande connoiſſance de l'anatomie, qui comprend la ſcience des os, & qui enſeigne le nom, l'office, l'origine & l'inſertion des muſcles, pour pouvoir les exprimer ſelon leurs divers mou-

vemens. 2°. Une étude exacte de l'antique, c'eſt-à-dire, des ſtatues anciennes grecques, leſquelles ſont, de l'aveu de tous les gens d'art, les regles de la beauté & de la juſte proportion du corps humain. 3°. Le caractere des paſſions, ou la ſcience d'exprimer ſur le viſage les diverſes paſſions de l'ame par des traits qui leur ſoient propres. 4°. Que l'on entende bien la perſpective, pour donner à chaque objet ſon apparence, ſuivant qu'il eſt près ou éloigné, & par rapport au point d'où il eſt vu. 5°. Enfin que l'on n'ignore point l'architecture, pour pouvoir en orner ſes compoſitions avec goût, & la rendre ſelon ſes véritables proportions lorſqu'il en eſt beſoin Ces deux dernieres connoiſſances, c'eſt-à-dire, l'architecture & la perſpective, exigent que l'on ſache un peu de géométrie, ou du moins la partie de cette ſcience qui regarde la pratique.

Le coloris comprend deux choſes: la couleur locale, & le clair-obſcur. Par la couleur locale, on entend celle qui eſt

eſſentielle & propre à chaque objet; ce qui oblige de connoître parfaitement l'amitié & l'antipathie des couleurs, leur union, leur force & leur douceur, pour ne pas allier enſemble des objets dont les couleurs diſcordantes feroient aux yeux la même peine, que dans la muſique de faux tons feroient aux oreilles. Il faut au contraire accorder enſemble les couleurs, de maniere qu'il en réſulte un bel effet & une certaine harmonie qui plaiſe au ſpectateur. Cette partie demande auſſi que l'on étudie les diverſes lumieres & leurs effets, tant par rapport aux corps lumineux, qu'à ceux qui ſont éclairés accidentellement, ſelon qu'ils ſont mates ou luiſans, opaques ou diaphanes, unis ou raboteux, proches ou éloignés, &c. On doit enfin connoître les reflets & leurs effets, tant par rapport au corps réfléchiſſant, qu'à celui qui en eſt refleté.

Le clair obſcur comprend la diſtribution des lumieres & des ombres (faiſant abſtraction de toute couleur), ſelon qu'elle ſe répand, ou ſur chaque objet en parti-

maniere de petits ouvrages, comme des éventails, mais alors on se sert de gomme au lieu de colle.

De la Peinture à fresque.

On avoit aussi anciennement une autre maniere de peindre, qui a beaucoup de rapport avec celle que nous venons de décrire : on l'appelle *à fresque*, parce qu'elle se travaille sur une muraille fraîchement enduite d'un mortier fait de chaux & de sable, pour y faire incorporer les couleurs, & il n'y a que celles qui ont passé par le feu qui puissent y être employées. Telle est celle qui se pratiquoit autrefois sur les murailles & les voûtes des églises : mais les couleurs propres à cette espece de peinture ne doivent être que des matieres terrestres, parce que la chaux du mortier détruiroit les autres en peu de tems. Ces couleurs ne sont détrempées qu'avec de l'eau, & le travail en doit être prompt, afin que l'enduit n'ait pas le tems de se sécher avant que l'ouvrage soit achevé. La peinture à fresque a cet avan-

tage, qu'elle dure plus que celle à l'huile, particulierement dans les lieux expoſés aux injures de l'air : auſſi l'emploie-t-on ordinairement dans ces endroits préférablement à celle à l'huile. Les clairs en ſont plus clairs que ceux de la peinture à huile, mais les bruns n'en ſont pas ſi vigoureux ni ſi ſuaves. On voit encore à préſent à Rome quelques-uns de ces ouvrages faits ſur des murs du tems des anciens Romains, & qui ſe ſont bien conſervés, quoiqu'ils fuſſent enſévelis dans des ruines de bâtimens. Tous les tableaux trouvés depuis peu ſous terre, à ſoixante pieds de profondeur, dans la célebre ville d'*Herculanum*, ſont peints de cette maniere, & la plupart ſe ſont aſſez bien conſervés.

De la Peinture en moſaïque.

On imagina enſuite une autre eſpece de peinture qui ſe faiſoit avec de petites pierres de rapport & des cailloux de différente couleur qu'on appliquoit les uns contre les autres ſur un enduit de mortier

frais, & avec lesquels on imitoit la nature dans toutes ses nuances. Pour certaines couleurs difficiles à trouver, au défaut des pierres naturelles, on s'en servoit d'artificielles préparées au feu. Ce travail s'appelloit *de mosaïque, opus musivum.* La principale difficulté de cette maniere de peindre consiste à rassembler une assez grande variété de ces pierres ou factices ou naturelles, pour pouvoir imiter toutes les nuances des choses qu'on veut représenter, & d'en rapprocher si artistement tous les joints, qu'ils ne paroissent plus former qu'une seule piece, du moins à une certaine distance. Il est facile de concevoir qu'un pareil ouvrage devoit être d'aussi longue durée que les murs sur lesquels il étoit fait : aussi en voit-on encore à Rome de fort anciens, quoiqu'exposés à l'air, & toute la voûte de saint Pierre de Rome est peinte de cette façon.

De la Peinture à huile.

La peinture à huile tient sans contredit le premier rang entre tous les autres

genres de peinture, étant la plus parfaite & la plus en uſage. Il y a environ trois cents cinquante ans qu'elle fut inventée par un Peintre nommé *Jean van Eyck*, originaire de Bruges. Elle a de grands avantages ſur toutes les autres, non ſeulement pour la force & la vivacité de pluſieurs couleurs qu'on y emploie & qui lui ſont particulieres, mais encore pour la délicateſſe & l'union des teintes différentes, qu'on peut retoucher à diverſes repriſes, & pour la durée des ouvrages faits de cette maniere. Les couleurs ſe broyent & ſe détrempent avec de l'huile de noix ou de lin, ou quelqu'autre qui ſoit *ſiccative* de ſa nature. Cette ſorte de peinture a cela de commode, qu'elle peut ſe pratiquer en grand comme en petit, & ſur toutes ſortes de ſujets. On commença d'abord à peindre à l'huile ſur des planches de bois préparées, avec toutes ſortes de terres colorées, & même avec divers métaux calcinés & des minéraux qui peuvent ſe détremper & s'incorporer avec l'huile; enſuite on s'eſt ſervi de planches

de cuivre, & de toiles imprimées de quelque couleur, &c.

De la Peinture en miniature.

La miniature eſt une ſorte de peinture qui ne ſe travaille qu'en petit, ſur du papier blanc ou ſur du velin, avec des couleurs détrempées d'eau gommée, en réſervant le blanc du papier ou du velin pour les clairs des couleurs. Elle approche aſſez de la peinture à détrempe, excepté qu'elle ſe finit à la pointe du pinceau & ſeulement *en pointillant*; ce qui fait qu'il n'y a point de genre de peinture où l'on puiſſe plus terminer ſon ouvrage que dans celle-ci, à cauſe de la facilité que donnent les points d'unir enſemble les différentes teintes & de les attendrir.

De la Peinture ſur verre.

La peinture ſur verre, qu'on appelle d'*apprêt*, ſe fait avec des couleurs particulieres qu'on applique ſur le verre blanc & tranſparent, leſquelles étant recuites au feu, ſe fondent & s'incorporent dans le

verre. Cette peinture étoit fort en uſage autrefois, principalement pour les vitraux des égliſes, où l'on employoit, dans les teintes vives & fortes, des verres colorés dans le fourneau, ſur leſquels on mettoit enſuite des ombres pour leur donner le relief. *Jean Couſin* eſt un de ceux qui s'eſt le plus ſignalé dans ce genre de peinture, & l'on voit encore des ouvrages de ce grand homme ſur les vitres du chœur de ſaint Gervais & de la chapelle des trois Maries dans la même égliſe, à Paris.

De la Peinture en émail.

La peinture en émail ſe travaille en petit ſeulement, & ſur des plaques d'or ou de cuivre émaillées de blanc : elle ſe fait avec des émaux, qui ſont de certaines compoſitions de toutes couleurs, leſquelles peuvent ſe parfondre étant miſes dans un fourneau. Ces émaux ou compoſitions ſe broyent avec de l'huile d'aſpic, & lorſqu'on veut s'en ſervir on les délaye avec de cette même huile, comme on délaye dans la miniature les couleurs ordinaires.

couvrir les tableaux faits au paſtel d'une glace bien tranſparente ou d'un verre blanc, ce qui leur donne une eſpece de vernis & rend les couleurs plus douces à la vue. Cette ſorte de peinture eſt beaucoup en vogue préſentement pour les portraits; elle eſt fort commode en ce qu'elle ne ſalit point les mains & ne tache point les habits, comme celle à l'huile, & qu'on peut la quitter & la reprendre quand on veut, ſans aucun appareil ni embarras.

On a auſſi la facilité d'y retoucher & d'effacer tant qu'on veut, car on peut emporter aiſément avec un peu de mie de pain raſſis les endroits dont on n'eſt pas content, & travailler par-deſſus.

Des Tapiſſeries.

Les différens ouvrages qui ſe font avec des laines & des ſoies de diverſe couleur, ſoit à l'aiguille ou au métier, tels que la broderie & les tapiſſeries, peuvent ſe ranger au nombre des eſpeces de peinture qui font l'objet de ce chapitre. La broderie ſe fait à l'aiguille ſur un fond de

quelqu'étoffe ; les tapiſſeries ſe font ſur une chaîne comme les étoffes ordinaires. On diſtingue celles-ci en haute & baſſe liſſe, & en tapis façon du Levant. La haute & la baſſe liſſe ne different entr'elles que par la maniere de les travailler. La haute liſſe eſt ainſi appellée de la diſpoſition des liſſes, ou plutôt de la chaîne qui ſert à la travailler, qui eſt tendue perpendiculairement de haut en bas ; le métier de la baſſe liſſe au contraire eſt poſé à plat & parallélement à l'horiſon. Les tapis, imités du Levant, ſe font en forme de tiſſu, dont la chaîne & la trême ſerrent & contiennent les ſoies & les laines, qui, étant coupées de très près, font une eſpece de velours : on y mêle auſſi des fils d'or & d'argent friſés, ce qui en augmente le prix & la beauté. Les plus beaux tapis de cette eſpece, qui ſe fabriquent en France, ſont ceux de *la Savonnerie* à Chaillot.

Des Indiennes & des Perſes.

On fait une autre eſpece de peinture ou tapiſſerie ſur des étoffes de ſoie blan-

che, ou sur des toiles de coton, en y employant seulement des teintures qui pénetrent ces étoffes ; c'est ainsi que se font les indiennes & les perses. On a même essayé de faire des peintures sur du marbre blanc, avec des couleurs particulieres & propres à le pénétrer, mais ce n'est point ici le lieu d'en parler.

Des Camayeux, ou clair-obscurs.

Il y a deux sortes de peintures qui portent ce nom : les unes (qu'on appelle aussi *grisailles*) sont de blanc & de noir, & représentent des bas-reliefs de marbre ou de pierre blanche, sans aucune couleur, ce que les Italiens appellent *chiaro-oscuro* : les autres sont d'une seule ou de deux couleurs, ou rehaussées d'or, & représentent aussi des bas-reliefs sur des agates, ou sur des fonds de *lapis*. Ces dernieres se nomment *camayeux*. Il y a enfin des estampes qui portent le même nom, parce qu'elles imitent cette espece de peinture par le moyen de plusieurs planches qui s'impriment à diverses reprises sur le

même papier, chacune avec une couleur différente. Cet art s'eſt perfectionné de nos jours par l'impreſſion à trois couleurs, dont nous allons parler.

De l'Impreſſion en couleurs.

L'impreſſion en couleurs (1) eſt un art nouvellement inventé, par le moyen duquel on repréſente tous les objets avec leurs couleurs naturelles, par le moyen de trois planches gravées & imprimées ſur la même feuille. Ces trois planches doivent repréſenter diverſes parties du même ſujet, & être imprimées chacune avec ſa couleur particuliere. Les trois couleurs qu'on emploie à cet effet ſont le rouge, le jaune & le bleu, & par leurs différens mêlanges elles produiſent des tons approchans des tableaux. M. *le Blon*, Anglois, en eſt l'inventeur, ou du moins le reſtaurateur, & c'eſt lui qui l'a perfectionné dans l'état où il ſe trouve aujourd'hui.

(1) Voyez ce que nous avons dit de cette eſpece de peinture dans la nouvelle édition du *Traité de la Gravure à l'eau forte & au burin*, par *Abr. Boſſe*, in-8°. Paris, 1745.

Des Images ſatinées.

Quelques curieux, auſſi patiens qu'induſtrieux, ſe ſont aviſé de faire des eſtampes colorées d'une maniere ſinguliere. Ils prenoient une eſtampe d'un papier fort, repréſentant, par exemple, un ſujet d'hiſtoire, dont les figures étoient d'une grandeur médiocre. Ils colloient ſur toute l'eſtampe de petits morceaux de ſatin ou de taffetas, ſuivant les couleurs des draperies & des carnations qu'ils imaginoient. Le tout étant ſec & bien diſpoſé, ils l'humectoient légerement avec un peu d'eau nette, & ils la faiſoient réimprimer avec la même planche de cuivre, obſervant de la marger bien exactement ſur la même place où elle avoit été tirée d'abord. Alors toutes les tailles de la gravure marquoient au net les contours & le deſſein, & mettoient les ombres à leur place; la planche repaſſant ſous la preſſe par deſſus tous ces petits morceaux rapportés, rendoit le tout fort uni, & comme d'une ſeule piece. Pour conſerver

ſerver ces eſpeces d'enluminures, on les couvre d'une glace ou d'un verre blanc.

Cette invention a donné lieu d'imaginer une ſorte d'enluminure beaucoup plus belle que toutes les autres, & qui ſe fait d'une maniere tout à fait différente. Car au lieu que les enlumineurs appliquent leurs couleurs ſur l'eſtampe imprimée, il faut au contraire ici que l'impreſſion ſoit appliquée par deſſus les couleurs. Nous en parlerons plus au long dans le chap. VI.

De la Peinture ſur des glaces.

Il y a eu des peintres qui ont pris plaiſir à peindre à huile ſur des glaces de miroir ſans être étamées, de façon que la peinture devoit ſeulement ſe voir au travers de la glace, c'eſt-à-dire, du côté où n'étoit point la couleur : on n'a gueres fait que des fleurs de cette maniere. On conçoit bien que le peintre alors ne voit preſque pas ce qu'il fait, car il n'y a que la partie de la couleur appliquée immédiatement ſur la glace qui paroît : c'eſt pourquoi il faut peindre le tout au premier

coup & ſans retoucher; autrement les couleurs qu'on coucheroit ſur d'autres déja ſeches, ne pourroient plus s'appercevoir, à moins que les premieres n'euſſent pas aſſez de corps pour couvrir d'abord, & que celles qu'on mettroit par deſſus ne ſerviſſent à les rendre plus fortes, & à leur donner leur véritable ton de couleur. La derniere touche de cette maniere de peindre conſiſtoit en une couleur égale & tout unie, dont on couvroit entierement le tableau, ou pour mieux dire la glace, pour ſervir de fond aux endroits où il n'y avoit rien de peint. Le luiſant de la glace tenoit lieu de vernis, & les couleurs ſe conſervoient fort long-tems dans tout leur éclat, d'autant mieux qu'elles ne pouvoient être altérées par l'attouchement immédiat de l'air. Enfin elles paroiſſoient extrêmement fines & adoucies, étant appliquées contre le poli de la glace.

Des Tableaux de gaze.

On a encore fait quelquefois des tableaux à huile d'une façon particuliere.

On peint ſur une toile préparée, ou ſur du bois, quelque ſujet en grand & au premier coup, en y mettant beaucoup de couleur fort épaiſſe & un peu graſſe. Auſſi-tôt que l'ouvrage eſt achevé, ce qui ne doit pas excéder l'eſpace d'un jour, étant néceſſaire que les couleurs ſoient encore fraîches quand le travail eſt fait, on met dans un tamis de la ſoie blanche, hachée menue & fort courte, & on la faſſe légérement ſur tout le tableau, ou ſur une partie du tableau ſeulement, en couvrant de quelque morceau de papier découpé & mouillé la partie où l'on ne veut pas que la ſoie s'attache. On laiſſe enſuite bien ſécher le tout, après quoi on paſſe légérement par deſſus une broſſe douce pour emporter toute la ſoie qui ne s'eſt pas attachée à la couleur. On colle enfin ſur le tableau, au bord où ſe termine la ſoie, une petite dentelle d'or, ou d'argent, ou de ſoie, qui ſert à mieux ſurprendre la vue; car on a de la peine à ſe perſuader que ce n'eſt pas un crêpe de ſoie qui couvre tout le tableau, dont le ſujet néanmoins

paroît encore fort distinctement, quoiqu'à travers de cette soie.

Du Patronage, & des cuirs dorés.

Enfin la derniere de toutes les peintures, & qui ne peut tenir rang tout au plus qu'au dessous de l'enluminure, est *le patronage*. On en peut connoître le mérite par l'usage ordinaire, puisque toutes les cartes à jouer sont faites de cette maniere. Les patrons sont pour la plupart de papier fin & uni, imbibé de cire fondue. Il faut autant de patrons qu'il y a de couleurs différentes. On découpe & l'on ouvre à chaque carton toutes les places ou figures que la même couleur doit occuper; & le patron étant appliqué sur le fond, soit muraille ou papier, ou autre chose, on frotte légérement & presqu'à sec tout le patron avec une grosse brosse de poil de porc, plate par dessous & dont les barbes sont coupées, afin que le poil soit plus ferme. On a soin de ne prendre que peu de couleur à la fois, de peur qu'elle ne déborde & ne passe dans le fond par

deſſous les bords des ouvertures faites au patron. Les couleurs peuvent être à détrempe ou à huile, ſuivant la nature de l'ouvrage.

C'eſt de cette maniere que l'on écrit les grands livres d'égliſe, au moyen de divers patrons de chaque lettre qu'on range ſur une même ligne les uns à côté des autres. Ces patrons ſont faits de lames de laiton très minces. L'encre dont on ſe ſert pour ce travail eſt une eſpece d'encre de la Chine, qui ſeche fort promptement. Mais il faut bien prendre garde qu'en relevant chaque patron de lettre, la couleur qui s'épaiſſit toujours un peu plus vers les bords de l'ouverture, ne bavoche & ne ſaliſſe le papier ou le parchemin.

On fait auſſi, par le moyen du patronage, une eſpece de tapiſſerie qui repréſente du velours cizelé, ou du damas à grandes fleurs & à feuillages, ſur un fond d'or, ou d'une autre couleur que les fleurs. Cette tapiſſerie ſe fait ſur des cuirs dorés avec une feuille d'argent, & vernis enſuite en couleur d'or, ou ſur des toiles &

étoffes blanches ou teintes de quelque couleur claire. Ces cuirs ſont minces & fermes, & par feuilles d'environ deux pieds en quarré: les étoffes ſont par bandes, à peu près de même largeur. On fait auſſi de pareilles tapiſſeries ſur des feuilles de papier, qui imitent parfaitement le velours cizelé. On colle enſuite ces papiers ſur de la toile taillée de la grandeur de l'endroit où la tapiſſerie doit être placée, & l'on en cache les bords par des tringles de bois, dorées & ornées de moulures.

On peut encore imiter le damas ſur les murailles peintes en détrempe ou à huile, par le moyen d'un patron de carton mince, ou de fer-blanc découpé, ſuivant le deſſein qu'on ſe propoſe d'imiter. Pour cet effet on couvre d'abord toute la muraille d'une teinte claire de telle couleur qu'on le deſire, & l'on ſe ſert enſuite de la même couleur plus foncée, pour marquer les fleurs & autres ornemens découpés ſur le patron, ce qui ſe comprend aiſément, après tout ce qu'on a déja dit là-deſſus. C'eſt ainſi que ſont décorées la plupart

des loges de nos ſalles de ſpectacle, à Paris.

CHAPITRE II.

Du Deſſein.

Ce qu'on nomme ordinairement *deſſein*, eſt une expreſſion apparente, ou une image viſible des penſées de l'eſprit, & de ce qu'on s'eſt premierement formé dans l'imagination. Comme cette image de nos penſées s'exprime en différentes manieres, les artiſtes lui ont donné divers noms, ſuivant qu'elle ſe trouve plus ou moins achevée. Ils nomment *eſquiſſes* les deſſeins encore informes qui ſont les premieres productions de l'eſprit : ces eſquiſſes ne ſont que groſſierement arrêtées, ſoit avec la plume ou avec le crayon : ceux dont les contours des figures ſont achevés, s'appellent *deſſeins* ou *traits arrêtés*.

Cet art, de bien contourner les figures, eſt le fondement de la peinture; car les figures étant bien deſſinées, il n'eſt plus queſtion que d'y donner les jours & les ombres, & de ſavoir y appliquer les couleurs ſelon la nature des corps qu'on veut repréſenter, ce qui eſt véritablement encore un grand ſecret de l'art. Mais le deſſein ſert beaucoup à en découvrir le myſtere; & ſans lui, quelque connoiſſance que l'on ait de la nature des couleurs & de l'effet des lumieres & des ombres, il eſt impoſſible de rien faire de bon en peinture.

Lorſqu'on veut exprimer quelque ſujet, ſi l'on ne ſe ſert que du crayon ou de la plume, quoique l'on acheve l'ouvrage dans toutes ſes parties, & qu'on y obſerve exactement les jours & les ombres, on ne peut appeller néanmoins cet ouvrage qu'un *deſſein*, que l'on peut diſtinguer par la couleur des crayons, ou par l'encre dont on s'eſt ſervi. Les uns emploient, avec les traits de la plume, un peu de lavis fait avec de l'encre de la Chine, ou avec le

biſtre, qui eſt de la ſuie de cheminée préparée; d'autres deſſinent à la mine de plomb, à la ſanguine, ou à la pierre noire: chacun ſuit en cela ſon goût & ſon génie particulier. Enfin quoiqu'on faſſe de fort beaux portraits & des figures entieres avec des paſtels ou crayons de différentes couleurs, qui font preſque le même effet que la peinture, néanmoins on ne peut gueres appeller ce travail qu'un deſſein colorié, ou un deſſein au paſtel.

Des proportions & des meſures du corps humain.

Comme les proportions & les meſures des corps ſont le fondement de la peinture, il eſt néceſſaire d'en avoir une grande habitude avant que de ſe mettre à peindre, parce que l'eſprit ne ſauroit vaquer facilement & prêter ſon attention à deux choſes à la fois. Ainſi pour employer les couleurs avec ſuccès, il faut deſſiner ſans peine & mettre chaque partie dans la place & de la grandeur qu'elle doit être. Et même à quoi ſerviroit le coloris, ſi, faute de ſavoir

deſſiner, voulant repréſenter une figure humaine avec les couleurs convenables, on ne faiſoit qu'un monſtre dont les membres ſeroient diſloqués, mal attachés les uns aux autres, & mal proportionnés?

Cette habitude du deſſein, qui doit être conſommée dans un habile peintre, ne demande pas toujours d'être contractée ſans aucune interruption. Il eſt fort utile, au contraire, dans l'étude du deſſein, de s'exercer de tems en tems à peindre quelque choſe, principalement pour ceux qui ſe deſtinent à la peinture. Il en réſulte pluſieurs bons effets: 1°. l'eſprit ſe délaſſe par ce changement d'exercice: 2°. on en deſſine d'une maniere plus tendre & plus naturelle: 3°. on acquiert quelque habitude de peindre, ce qui eſt toujours autant de fait: 4°. enfin on évite par-là un grand inconvénient qui eſt arrivé à pluſieurs bons deſſinateurs, leſquels ont tellement laiſſé prendre le deſſus à l'habitude du crayon, que lorſqu'ils ont voulu enſuite manier le pinceau, ils ne l'ont pu faire que relativement à cette habitude,

ce qui leur a fait naître des difficultés presqu'insurmontables : au lieu que le maniement du crayon n'étant qu'un moyen, il doit toujours se rapporter au maniement du pinceau comme à sa fin. En effet, dans la peinture, on ne peint pas pour dessiner, mais on doit dessiner pour peindre. Ainsi, en peignant quelquefois par intervalle, on en dessine, comme nous venons de dire, d'une maniere plus tendre & plus naturelle, qui n'est opposée ni au bon goût ni à la correction des formes.

Le corps humain étant l'ouvrage le plus parfait de la nature, & ce qu'il y a de plus difficile à imiter fidelement, le jeune dessinateur doit commencer ses études par en apprendre les proportions. Pour cela il est nécessaire d'avoir une connoissance générale de l'*anatomie*, laquelle se divise en *ostéologie* & en *myologie* : l'une nous expose la structure des os ou de la charpente qui soutient cette machine mouvante ; l'autre rend compte du mouvement & de l'usage des différens muscles qui en lient toutes les parties, & qui servent à l'af-

fermir dans toutes sortes d'attitudes. Voyez ce que nous avons dit de cette science dans l'*abrégé d'anatomie à l'usage des peintres*, avec les figures de *Tortebat*, brochure *in-folio*, imprimée à Paris, chez *Jombert*, en 1765.

La proportion du corps humain consiste dans la juste longueur & grosseur de ses membres. Plusieurs auteurs célebres ont écrit de ces proportions avec succès, quoiqu'il soit difficile de les concilier entr'eux. Nous en avons donné un extrait dans notre commentaire sur *l'art de peinture* de *Dufrenoy*, page 149 de l'édition imprimée à Paris, chez *Jombert*: ainsi l'on peut y avoir recours, ou mieux encore au livre intitulé, *méthode pour apprendre le dessein*, chapitre second, qui traite amplement *des regles de la proportion du corps humain*. Au surplus les proportions qui plaisent à tout le monde sont celles des figures antiques, dont le goût, la correction, & la pureté des contours ont une approbation universelle. Ces antiques se trouvent gravées & expliquées très au long dans le même ouvrage.

Des différens papiers, & des diverſes manieres de deſſiner.

Il ne ſuffit pas de tracer par des lignes appellées contours les proportions du corps humain, il faut encore les faire voir par le relief qui doit être renfermé dans ces contours; ce qui ſe fait par le moyen des jours & des ombres que l'on donne aux différentes parties d'une compoſition. Ces jours & ces ombres ſe marquent de pluſieurs manieres, & c'eſt proprement ce travail que l'on appelle *deſſiner*. Les diverſes manieres de deſſiner ſe réduiſent ordinairement à trois: ſavoir, au crayon, à la plume, & au lavis, dont nous allons donner la méthode, après que nous aurons dit quelque choſe ſur le choix & la qualité des papiers qui ſervent à deſſiner.

Il y a deux ſortes de papiers ſur leſquels on peut deſſiner, le blanc, & celui qui eſt d'une demi-teinte: celui-ci ſe ſubdiviſe en trois eſpeces, le gris, le bleu & le biſtré. Le papier gris & le bleu viennent tout colorés des moulins où ils ſe fabri-

quent. Mais le biſtré ſe fait de papier blanc ſur lequel on paſſe avec une éponge, ou autrement, de l'eau de ſuie plus ou moins chargée de cette couleur, ſelon que l'on deſire que le papier ſoit plus ou moins brun.

Ces papiers de demi-teinte ont été inventés pour épargner le travail du crayon dans les endroits qui doivent être de la même force qu'eſt la teinte du papier, & l'on ſe ſert de crayon blanc pour faire paroître les endroits éclairés. Cette façon de deſſiner eſt plus expéditive que ſur le papier blanc; mais ceux qui commencent ne doivent pas s'en ſervir ſitôt, & quand ils s'en ſerviront, il faut qu'ils prennent d'abord du papier d'une teinte très foible, car plus la teinte du papier eſt forte & chargée, plus il faut d'art pour y mettre le blanc.

Les marques du bon papier à deſſiner ſont d'être fort & d'avoir le grain fin & égal: pour ceux qui deſſinent à la plume, il ſuffit que leur papier ſoit uni & qu'il ne boive point; mais pour ceux qui lavent,

il faut qu'il ſoit fort & uni : ce qui fait qu'ils ne ſe ſervent que de papier lavé & battu.

Le crayon eſt plus facile à manier & plus propre à finir, par conſéquent il eſt plus convenable aux jeunes gens qui commencent à deſſiner. Il a cela de commode qu'il s'efface quand on veut, en le frottant légérement avec un peu de mie de pain : de cette façon l'on peut facilement corriger ou changer ſon ouvrage. Les commençans ſe ſervent ordinairement d'une pierre appellée ſanguine, ou crayon rouge ; on choiſit la plus foncée en couleur, la plus douce & la plus tendre : on en vend des crayons tout faits. Quand vous les aurez bien choiſis, il faut avoir ſoin de ne point les mettre dans un endroit trop ſec, comme dans la poche : car la chaleur & la ſéchereſſe les durcit au point qu'on ne peut plus après cela s'en ſervir qu'en les mouillant de tems en tems avec la ſalive, ce qui devient fort incommode. Les bons crayons contribuent beaucoup à faciliter la pratique du deſſein, c'eſt pour-

quoi on ne ſauroit être trop ſoigneux de les bien choiſir. Outre la ſanguine, on ſe ſert auſſi de pierre noire, appellée crayon noir, & de mine de plomb, dont la meilleure vient d'Angleterre.

Pour s'avancer dans la pratique du deſſein & prendre une bonne maniere, il faut d'abord copier au crayon rouge des deſſeins faits de cette ſorte, c'eſt-à-dire faits avec ce même crayon, & tâcher d'avoir des originaux qui ſoient touchés proprement & hardiment tout enſemble.

En commençant à deſſiner, il faut d'abord *eſquiſſer* légérement ſa figure. Cette eſquiſſe ſe fait, quand on ſe pique de deſſiner proprement, avec du charbon de bois léger, comme le fuſain, qu'on peut effacer facilement en le frottant légérement avec un linge blanc & ſec, ou avec de la mie de pain raſſis. Au défaut de charbon de fuſain, on eſquiſſe avec de la pierre noire, avec laquelle on trace légérement ſa penſée ſur le papier. La ſanguine ne vaut rien pour cela, parce qu'elle eſt difficile à effacer entierement, & qu'elle

laiſſe toujours ſur le papier blanc une eſpece de graiſſe qui tache & ſalit le papier.

Cette légere eſquiſſe étant faite, & chaque choſe ſe trouvant arrêtée à ſa place, on remet le deſſein au net, en repaſſant un crayon plus ferme, comme la pierre noire ou la ſanguine, ſur le premier trait, que l'on a eu ſoin, comme nous avons dit, d'affoiblir auparavant & d'effacer preſqu'entierement en paſſant de la mie de pain deſſus pour emporter les faux traits de l'eſquiſſe. On obſerve de faire ce trait plus fort du côté de l'ombre, & de le tenir plus délié du côté d'où vient la lumiere.

La plume convient mieux aux perſonnes qui deſſinent facilement qu'à celles qui commencent, parce que tous les coups portent, & qu'ils ne peuvent plus s'effacer. Néanmoins il y en a qui croient qu'il eſt bon de commencer par là, parce que cela oblige de faire plus d'attention à ce que l'on fait & où l'on place ſes traits, n'y ayant plus d'eſpérance d'effacer: mais peu de gens ſont de cet avis, d'autant plus

que l'habitude de la plume ne peut conduire qu'à une maniere de deſſiner dure & ſeche. Pour apprendre à la bien manier, rien n'eſt meilleur que de copier de bonnes eſtampes dont le burin ſoit beau, & où il n'y ait point de confuſion dans les hachures, comme ſont, par exemple, les eſtampes des *Carraches*, celles de *Melan*, de *Callot*, & de *Le Clerc*; faiſant avec la plume les contours & les hachures que le burin ou la pointe ont tracés.

Le lavis ſe fait par le moyen d'une liqueur colorée que l'on couche avec le pinceau ſur le papier pour former les ombres néceſſaires à ſon deſſein. On peut laver de pluſieurs couleurs, toutes ſortes de liqueurs étant bonnes pour ce travail, pourvu que la couleur ſoit aſſez brune pour procurer des ombres ſuffiſamment fortes : mais le plus communément le lavis ſe fait avec de l'encre de la Chine, ou avec du biſtre, & quelquefois avec de l'indigo ou avec de la ſanguine délayée. Toutes ces couleurs, qui ſont ordinairement en pierre, ſe détrempent facilement

avec un peu d'eau, à l'exception de l'indigo qui eſt plus difficile à ſe diſſoudre, ce qui fait qu'on ne s'en ſert pas auſſi fréquemment. L'encre de la Chine eſt une compoſition de couleur noire en forme de tablettes, qui nous vient de la Chine. La véritable eſt rare; mais l'encre de la Chine contrefaite, qui vient de Hollande, ſe trouve aſſez facilement, & n'eſt guere moins bonne que la véritable: quelques-uns même la trouvent meilleure & plus commode à l'emploi. L'inde ou indigo eſt une pâte bleue qui vient des Indes, où elle ſe fabrique: & le biſtre eſt fait de ſuie de cheminée diſſoute & infuſée dans de l'eau, & enſuite deſſéchée & miſe en forme de paſtilles: il eſt d'une couleur griſâtre, tirant ſur le roux. On mêle plus ou moins d'eau dans ces couleurs, ſelon qu'on veut donner plus ou moins de force aux endroits qu'on touche. Pour cet effet il faut avoir auprès de ſoi de l'eau nette, dans laquelle vous déchargerez votre pinceau tant & ſi peu que vous le jugerez néceſſaire; de même que vous pouvez re-

paſſer le pinceau tant qu'il vous plaira ſur les ombres que vous voudrez fortifier & rendre plus obſcures.

Cette façon de deſſiner eſt beaucoup plus prompte & plus expéditive que les autres, mais elle n'eſt pas ſi propre à finir. Elle eſt ſur-tout fort commode pour les grands peintres qui veulent mettre au jour la penſée de quelque tableau, & qui veulent en faire voir une eſquiſſe ou croquis. Ce n'eſt pas qu'on veuille défendre le lavis à ceux qui n'ont pas une ſi grande habileté dans le deſſein. On peut fort bien, par délaſſement & pour changer quelquefois de maniere, ſe ſervir de celle des trois façons de deſſiner qui plaira davantage. On peut encore, ſi l'on veut, les mêler enſemble, car on voit pluſieurs deſſeins lavés d'abord, & retouchés enſuite par deſſus le lavis avec la plume ou le crayon.

Ceux qui deſireront de plus grands éclairciſſemens ſur ces trois manieres de deſſiner, peuvent conſulter la *méthode pour apprendre le deſſein*, *in*-4°. déja citée au

commencement de ce chapitre, & *les regles du deſſein & du lavis*, par *Buchotte*, *in*-8°. l'un & l'autre imprimés à Paris, chez *Jombert*.

Quel doit être le premier but de celui qui commence à deſſiner.

Lorſqu'on commence à deſſiner, on doit d'abord ſe propoſer trois choſes : 1°. d'accoutumer ſon œil à la juſteſſe : 2°. d'acquérir de la facilité dans l'exécution, & de ſe rompre, comme on dit, la main au travail : 3°. de ſe former le goût aux bonnes choſes.

Pour accoutumer l'œil à la juſteſſe, il ne faut jamais ſe ſervir de compas pour rapporter ſur votre papier les meſures des parties que vous deſſinez, mais juger de la grandeur d'un membre par celle d'un autre, regardant l'une puis l'autre, & comparant ainſi la proportion qui eſt entr'eux. Il faut dire, par exemple, en ſoi-même : il me ſemble que cette ligne eſt longue comme la moitié de cette autre, ou que cette diſtance eſt égale à cette autre, ou qu'elle

eſt plus ou moins grande, & ainſi du reſte. Ce n'eſt pas que, quand votre deſſein ſera achevé, vous ne puiſſiez, ſi vous voulez, vous ſervir de compas, pour voir par curioſité ſi vous avez rencontré juſte, ou de combien vous vous ſerez écarté de votre original. Le célebre *Michel-Ange* diſoit à cette occaſion, ainſi que *Dufrenoy*, dans ſon poëme ſur la peinture, qu'il falloit avoir le compas dans les yeux (1).

Un autre moyen pour s'accoutumer à copier avec juſteſſe, eſt de s'imaginer partout des lignes à plomb & d'autres horiſontales, afin de voir ſi une partie répond à une autre de l'une de ces deux façons, ou combien à peu près il s'en faut, afin que faiſant la même choſe ſur le papier, vous imitiez plus exactement votre modele, ou que vous rendiez votre copie plus conforme à ſon original. Vous pouvez encore vous imaginer d'autres lignes de telle façon que vous voudrez, quand elles pourront vous être utiles de la maniere qu'on vient d'expliquer.

(1) . . . *Inque oculis tantummodo circinus eſto.*

La facilité dans l'exécution se contracte à force de travailler, & le travail est une chose que l'on ne peut assez recommander dans les arts. Tous les projets & toutes les pensées sont inutiles sans le pouvoir de les mettre à exécution; & rien n'est plus capable de chagriner & de décourager l'artiste, que la peine qu'il a dans son travail. Mais pour faire l'application de cette vérité au dessein: comment un jeune homme pourra-t-il satisfaire l'envie qu'il a d'apprendre, si en voulant copier, par exemple, une belle tête ou une belle figure, il trouve de la résistance du côté de sa main, faute de l'avoir assez exercée, & parce qu'il l'aura, pour ainsi dire, laissé rouiller dans la paresse? C'est pour cela qu'*Apelle* ne vouloit pas qu'on laissât passer un seul jour sans dessiner: *nulla dies sine lineâ.*

A l'égard du goût, si on n'a soin de se le former d'abord à l'amour des bonnes choses, il est bien difficile qu'il ne s'accoutume aux mauvaises, lesquelles on ne quitte ensuite qu'avec beaucoup de peine,

& où l'on court risque de demeurer toute sa vie.

On vient de dire qu'il faut par un exercice continuel accoutumer ses yeux à juger & sa main à travailler avec facilité. Si ces habitudes se contractent sur de mauvais modeles, le goût s'y fera insensiblement: car ce qui entre souvent dans l'esprit par les yeux, y demeure long-tems, & y fait une forte impression. Il est donc de la plus grande conséquence de ne présenter d'abord aux yeux de ceux qui commencent à dessiner, que des choses de bon goût; & il faut que les desseins, ou autres originaux qu'ils imiteront, viennent de l'antique ou des maîtres les plus habiles & les plus généralement approuvés.

Par quels objets il faut commencer à dessiner.

On a vu dans l'article précédent combien il est essentiel pour ceux qui commencent à dessiner, de n'imiter d'abord que des choses capables de leur faire un bon goût; ainsi il n'est plus question ici que

que de ſavoir s'il faut commencer par deſſiner ou du payſage, ou des fleurs, ou des animaux, ou des figures humaines, ou de toutes ces choſes indifféremment. Car il s'en trouve qui n'ont en vue que d'apprendre à faire l'une de ces choſes là en particulier, & qui ne ſe ſoucient pas de rien ſavoir des autres.

Je dis qu'il eſt à propos, à quelque partie de la peinture qu'on veuille s'adonner dans la ſuite, de commencer par deſſiner des têtes. La raiſon en eſt que l'on profite davantage, parce que l'on s'attache beaucoup plus à donner l'air à une tête, qu'à une fleur ou à un arbre, leſquels ne laiſſent pas de ſatisfaire & d'être bien en eux-mêmes, quoiqu'ils aient des parties plus ou moins grandes que celles qui ſe trouveroient à l'original. Ainſi les défauts en ſont moins ſenſibles; au lieu que pour peu qu'on s'éloigne de la proportion des parties d'une tête, les moindres défauts en ſont très reconnoiſſables. D'où il s'enſuit que l'on remarque ſoi-même plus facilement quand on a man-

qué, & d'où provient la différence qui ſe trouve entre la tête que l'on deſſine, & l'original que l'on copie. Enfin il eſt conſtant que celui qui deſſine bien une tête, copiera bien une fleur, ou toute autre choſe; mais quiconque ne ſait deſſiner qu'une fleur ou un arbre, n'eſt pas capable de bien copier une tête. En un mot, lorſqu'on ſait bien deſſiner le corps humain, tout le reſte doit paroître facile, pour peu qu'on veuille prendre la peine de l'étudier ſur la nature même.

Qu'il eſt mieux de deſſiner d'abord en grand.

Il faut s'accoutumer à deſſiner le plus en grand qu'il eſt poſſible, ſur-tout dans les commencemens, parce que la main s'en rompt davantage & en devient plus hardie, & que les défauts, auſſi bien que les beautés, en paroiſſent plus ſenſibles. Quiconque deſſine bien en grand, fera bien du petit & même plus hardiment qu'un autre; mais celui qui ne s'eſt exercé qu'à deſſiner en petit, pourra ſe tirer fort

mal d'un morceau où les figures seront un peu grandes.

Quand il faut dessiner d'après nature.

On commencera d'abord par copier des desseins bien finis & sur du papier blanc, pour pouvoir en concevoir plus facilement tout le méchanisme; puis d'autres desseins indifféremment sur toutes sortes de papiers. Quand on aura passé environ un an avec assiduité dans cet exercice, & lorsque l'on aura acquis quelque facilité dans la main, il sera bon de dessiner d'après des tableaux pour se délasser; puis on retournera à son exercice ordinaire, jusqu'à ce que l'on se trouve capable de dessiner d'après la bosse, ce qu'on doit faire facilement avant que d'entreprendre de dessiner d'après nature.

Qu'il faut commencer par esquisser.

Esquisser, c'est faire paroître une légere idée de ce que l'on veut faire, afin que si l'on se trompoit dans le plan général de son ouvrage, on pût se corriger. Il est du

bon ſens, avant que de commencer à terminer une partie, de voir ſi elle eſt proportionnée aux autres; or il eſt impoſſible de vérifier l'exactitude de cette proportion, ſi on ne compare enſemble les diverſes parties d'une compoſition, & l'on ne peut en faire la comparaiſon qu'en les ayant toutes préſentes devant les yeux. Il faut donc les diſtribuer toutes chacune en leur place, pour donner ſeulement à connoître les maſſes, mais le plus promptement & le plus exactement qu'il eſt poſſible: c'eſt ce qu'on appelle une *eſquiſſe*. Elle ſe fait d'une main légere avec du charbon tendre & par des traits preſque imperceptibles, afin qu'on puiſſe les effacer facilement quand on voudra arrêter les contours & terminer le détail de chaque choſe. S'il eſt queſtion, par exemple, d'imiter la tête A, (*fig. prem.*) je ferai l'eſquiſſe marquée B, qui en repréſente en gros toutes les parties. Quand j'aurai bien examiné la place de ces parties & la proportion qu'elles ont les unes avec les autres, & que j'en ſerai content; pour

lors j'effacerai mon esquisse, en passant légérement un linge net par dessus, enforte néanmoins qu'il en reste encore quelques légeres traces sur le papier, comme on le voit ici en B; après quoi je commencerai à terminer mes contours & mon ouvrage.

On observera que pour esquisser facilement, il faut tenir son corps plus droit & être un peu plus éloigné de ce que l'on fait qu'à l'ordinaire; de maniere que sans hausser ni baisser la tête, on puisse voir du même coup d'œil & son original & son esquisse, afin de les comparer ensemble.

Pratique excellente pour profiter de ses études.

Entre tous les moyens dont on peut se servir pour profiter de ses études, il n'y en a pas de meilleur, à mon avis, que de faire par cœur, & sans voir aucun original ou modele, les mêmes choses que vous aurez copiées le jour précédent, d'après des desseins, des tableaux, ou de la bosse,

& de confronter enſuite ces ſeconds deſſeins avec les premiers, pour voir ſi vous en aurez bien retenu l'idée. Cette pratique produit trois bons effets : le premier eſt que vous vous imprimez plus avant dans l'eſprit les beautés que vous cherchez, & que vous avez étudié : le ſecond, que l'on s'attache davantage à conſidérer l'original lorſqu'on l'imite, ce qui fait que votre copie en eſt encore mieux : & le troiſieme, que cela exerce la mémoire, ce qui eſt une choſe très néceſſaire dans quelqu'étude que ce ſoit, puiſque le but de votre travail eſt de retenir ce que vous étudiez, & il n'y en a pas de meilleur moyen que celui-ci.

Qu'il faut ſavoir terminer avant que de s'accoutumer à croquer.

On appelle un deſſein *croqué*, celui qui n'étant point terminé d'ouvrage & de travail, & n'étant touché que par de grands coups, ne laiſſe pas de faire beaucoup d'effet, étant vu d'une certaine diſtance. Or, comme cette façon de deſſiner

eſt expéditive & libertine, pour ainſi dire, l'eſprit qui eſt naturellement actif, libre & impatient, s'en accommoderoit aſſez s'il n'en prévoyoit les conſéquences, & s'il ne faiſoit réflexion que pour donner ces coups libres, il faut en avoir étudié les places par de grands ſoins & par une extrême exactitude : ce qui ne peut ſe faire qu'en s'attachant à finir toutes les parties. On eſt même plus propre dans la jeuneſſe & dans la ferveur des commencemens à ſe donner ces ſoins, parce qu'ils demandent un travail opiniâtre & aſſidu auquel on ne s'aſſujettit pas volontiers dans la ſuite, quand on ne s'y eſt pas accoutumé dans ſes premiers ouvrages.

Comment il faut donner l'eſprit & le caractere aux choſes que l'on deſſine.

Le deſſein ſe prend non ſeulement pour la juſteſſe des contours & pour la proportion des parties, mais encore pour une imitation du caractere des objets viſibles; & ce caractere n'eſt autre choſe que l'effet que les objets font d'abord aux yeux. C'eſt

dans cette derniere ſignification que le deſſein eſt un inſtrument dont on a beſoin en toutes rencontres, pour exprimer plus nettement & plus vivement ſa penſée. Si vous voulez vous en ſervir avec ſuccès, il faut que vous faſſiez attention que ce deſſein n'étant encore qu'une imitation imparfaite, puiſque le coloris y manque, il eſt néceſſaire de ſuppléer à ce défaut de vérité par une expreſſion ſpirituelle des traits qui doivent être différens, ſelon la diverſité des objets qui ſe voient dans la nature. Car les figures demandent un maniement de crayon ou de plume tout particulier, auſſi-bien que les animaux & le payſage : & chacun de ces objets, dans ſon genre, a encore des parties qui veulent être touchées différemment les unes des autres, pour y donner l'eſprit & le véritable caractere.

Il n'y a que ceux qui ont du génie qui trouvent d'eux-mêmes les moyens de donner à ce qu'ils font cet eſprit dont je parle, & qui ſoient capables de remarquer en quoi il conſiſte ; & ſi tous ceux qui ont

du génie n'en uſent pas de la ſorte ; c'eſt qu'ils ne s'en ſont pas encore aviſés, & que faute de réflexions ils n'ont pas cultivé tous les talens qui ſont en eux. Ainſi la penſée, qui m'eſt ici venue, eſt plutôt un avertiſſement particulier qu'une inſtruction générale.

Cet eſprit doit toujours ſe prendre de la nature de la choſe. Dans les figures, par exemple, on peut conſidérer deux choſes, le nud ou les draperies. Le caractere du nud, généralement parlant, eſt d'être uni, tendre & tournant en ronde boſſe : par conſéquent il faut que les ombres en ſoient tendres & égales, ſoit qu'on veuille les finir ou ne les deſſiner que légérement. Ainſi le maniement qui leur convient le plus eſt de grener ou de hacher également, enſorte que dans les ombres le fond du papier ne paroiſſe point trop inégal, ou trop ſenſible dans ſon inégalité.

Les draperies, dont la nature eſt d'être remuantes & d'avoir une forme incertaine, veulent être touchées avec plus de fer-

meté. Elles ſont ou ondoyantes ou caſſées : les hachures conviennent très bien à l'une & à l'autre ſorte, en conſervant un mouvement de la main conforme à la nature des plis.

La plupart des animaux ſont couverts ou de poil ou de plume, & c'eſt dans leur production principalement que la nature fait paroître à nos yeux une merveilleuſe diverſité, ſoit dans le général, ſoit dans le particulier de chaque animal. Combien de plumes différentes ſur un oiſeau, & combien de floccons de poils ou de laine différemment tournés ſur les animaux qui en portent ! Ainſi la bigarrure & la variété ſont un des caracteres des animaux : il y en a encore un autre qui eſt la légéreté, puiſque le moindre vent fait mouvoir facilement ce qui en paroît à nos yeux. Or ces caracteres de variété & de légéreté ne peuvent bien s'exprimer en deſſein que par la pointe du crayon, ou par la plume dont on deſſine, que l'on tourne & que l'on manie diverſement, ſelon la différence du ſens dont la plume ou le poil de

l'animal ſont tournés, ou du mouvement ondoyant & biſarre dont le poil ou les floccons de laine ſont diſpoſés.

Le payſage doit être touché tendrement & par maſſes dans les lointains, ſelon qu'ils ſont plus ou moins enfoncés : les feuilles qui ſont ſur le devant doivent être refendues & touchées plus pointues ou plus rondes, conformément à la nature de l'arbre qu'on veut repréſenter. Mais ſur-tout ce qui donne l'eſprit & le bon goût aux payſages, c'eſt la légéreté & la diverſité des arbres qu'on y repréſente. Ceux que l'on voit gravés en bois, d'après *le Titien*, ſont merveilleux pour le caractere, auſſi ont-ils ſervi de modele aux *Carraches*.

Comment on connoît ceux qui ont du génie pour la peinture.

Il n'y a preſque perſonne qui n'aime la peinture, mais il y en a très peu qui ſoient nés avec les talens néceſſaires pour y réuſſir. Ceux qui commencent à deſſiner & qui n'ont point de génie, imitent ſervilement leur original ſans y mettre l'eſprit,

& ſans ſonger à l'effet de l'ouvrage, ſoit pour la rondeur, ſoit pour l'expreſſion, s'attachant ſeulement à une fidélité extérieure dont on peut véritablement les louer par deſſus les autres. Mais ceux qui ont du génie, étant frappés d'abord par l'effet de l'ouvrage qui eſt devant leurs yeux, ne manquent jamais de répandre dans leurs copies cet eſprit dont ils ſont animés eux-mêmes. La nature les a mis au monde avec des ſemences qui doivent produire leur fruit dans le tems ; mais les plantes en deviendront ſeches & ſtériles, ſi elles ne ſont pas arroſées ſouvent par les ſueurs qui viennent du travail.

Du coloris & de la couleur.

Le coloris (1) eſt l'intelligence de toutes les couleurs ; des naturelles, pour les imiter ; & des artificielles, pour en faire un

(1) Ceux qui voudront connoître plus à fond cette partie eſſentielle de la peinture, doivent conſulter ce que nous en avons dit dans notre *Cours de peinture par principes*, & dans le *dialogue ſur le coloris*, inſéré dans le *Recueil de divers ouvrages ſur la peinture & le coloris*, imprimé à Paris, chez *Jombert*.

mêlange juſte & des teintes qui puiſſent repréſenter celles des objets naturels. C'eſt donc par le coloris que l'on donne aux corps que l'on veut peindre les lumieres, les ombres & les couleurs qui leur conviennent, & c'eſt de cette partie de la peinture que les tableaux reçoivent leur derniere perfection. Car on ſuppoſe, & cela doit être ainſi, que la juſteſſe du deſſein, c'eſt-à-dire des proportions, y eſt parfaite. Mais pour avoir cette intelligence des couleurs, il eſt néceſſaire auparavant de les connoître.

Je ne définirai point ici la couleur en philoſophe, je dirai ſeulement avec les peintres, & conformément au ſujet que je me ſuis propoſé de traiter, que les couleurs qui ſervent dans la pratique de la peinture, ſont preſque de toutes ſortes de matieres. Elles ſont, ou des terres ou des minéraux, ou des extraits & des compoſitions, ou d'autres choſes qui ont paſſé par le feu. Il y en a qui ſont propres pour la peinture à l'huile, d'autres pour la freſque, d'autres pour les autres ſortes de

peinture, dont nous parlerons ci-après.

Nous n'avons point exposé dans ce chapitre les différentes manieres d'ombrer un dessein, soit en hachant avec le crayon, soit en grenant ou en estompant, ni les différentes routes qu'on peut suivre pour se perfectionner dans l'étude du dessein; toutes ces choses sont détaillées & traitées à fond dans la *Méthode pour apprendre le dessein*, par *Jombert*, imprimée chez l'auteur en 1755, en un volume *in*-4°. avec cent planches très propres pour servir de modeles aux jeunes gens qui se destinent à cette profession & qui ne sont pas à portée d'avoir des maîtres.

CHAPITRE III.

De l'attelier du Peintre.

Il est toujours fort à propos de rechercher avec soin tout ce qui peut contribuer à donner de la facilité dans l'exécution.

Les commençans ont bien de la peine à faire quelque choſe d'un peu paſſable avec tous les ſecours poſſibles ; quel ſera donc leur ouvrage, s'ils ne ſe ſervent que de médiocres ou de méchans outils ? Nous allons parcourir en ce chapitre, ceux qui ſont le plus néceſſaires aux peintres en général.

Ce qui ſoulage le plus ceux qui commencent à peindre, c'eſt d'avoir de bons pinceaux : pour n'y être point trompé quand on en achete, il faut les choiſir bien garnis de poil, fermes & faiſant bien la pointe. On connoît s'ils ſont fermes en paſſant le doigt par deſſus, ceux qui réſiſtent davantage ſont les meilleurs. Les broſſes doivent avoir les mêmes qualités, à la réſerve de la pointe qu'elles ne doivent faire que très peu, ou point du tout. Nous donnerons ci-après la maniere de fabriquer les uns & les autres.

De la pierre à broyer les couleurs.

On vend communément à Paris les couleurs toutes broyées ; cependant comme

on pourroit ſe trouver dans quelqu'endroit trop éloigné de cette capitale pour être à portée de les en tirer, & que d'ailleurs on a toujours beſoin d'une pierre pour broyer certaines couleurs fines, à meſure qu'on veut s'en ſervir, telles que la lacque de Veniſe, le ſtil de grain de Hollande, la terre verte de Vérone, le jaune de Naples, le maſſicot, &c. nous n'avons pas cru devoir paſſer ſous ſilence cet article.

Il n'y a que trois pierres ſur leſquelles on broye ordinairement les couleurs : ſavoir, l'écaille de mer, le porphyre & le ſerpentin. Ces deux dernieres ſont les plus dures que nous ayons, & par conſéquent les plus propres à cet uſage ; car les pierres trop tendres s'uſent & s'égrainent en broyant, & venant à ſe mêler avec les couleurs, elles en terniſſent l'éclat & la vivacité. La difficulté eſt de trouver une tranche de porphyre ou de ſerpentin qui ſoit unie & bien droite, & en même tems d'une grandeur aſſez raiſonnable pour pouvoir y broyer commodément.

C'eſt pourquoi à leur défaut on ſe ſert de granit d'Orient, qui eſt fort dur; ou d'écaille de mer, qui l'eſt auſſi quand elle eſt de bonne qualité. La griſe eſt ordinairement plus dure que la rouge. L'écaille de mer a même un avantage par deſſus les autres pierres, c'eſt qu'ayant le grain plus rude les couleurs s'y broyent plus fines & plus promptement. *La molette*, qui ſert à broyer, doit être auſſi de la même pierre. On en fait quelquefois de grès fort dur, & lorſqu'il eſt bien préparé & imbibé d'huile, il peut être d'un très bon uſage.

On ſe ſert d'une *amaſſette* de corne mince pour enlever la couleur après qu'elle a été broyée ſur la pierre. On doit auſſi avoir un couteau mince & ployant pour ôter la couleur qui s'amaſſe autour de la molette en broyant, & pour la remettre ſur la pierre. Le couteau ſert encore pour ratiſſer la couleur qui s'attache à l'amaſſette, & pour d'autres uſages qui s'apprennent par la pratique. On doit bien ſe garder de ramaſſer avec le couteau la couleur qui eſt étalée ſur la pierre, car il

s'uſeroit en très peu de tems, & l'acier ſe mêlant avec les couleurs les gâteroit: c'eſt pourquoi on ne doit manier ces ſortes de couleurs avec le couteau que le moins qu'il eſt poſſible.

Si l'on broye des couleurs à l'eau, il faut enſuite bien laver la pierre avec de l'eau nette: mais comme il arrive quelquefois qu'on ne peut pas emporter toute la couleur qui s'eſt engagée dans les inégalités & dans les pores de la pierre, alors on y repaſſe un peu de ſablon avec de l'eau, en le broyant avec la molette; c'eſt ce qu'on appelle *récurer la pierre*. Il faut avoir cette attention, principalement lorſqu'après avoir broyé une couleur qui a beaucoup de corps, on veut en broyer une autre toute différente ou plus légere: par exemple, du jaune ou du rouge tendre après du bleu ou du noir. Pour bien broyer les couleurs, il n'y faut mettre ni trop d'eau ni trop peu. La trop grande quantité d'eau noie les couleurs; en y en mettant trop peu, le broyement en devient plus difficile. Il ſuffit d'y mêler aſſez d'eau

pour le pouvoir faire facilement : quand la couleur eſt broyée, on la laiſſe ſécher à l'ombre, en la garantiſſant de la pouſſiere ; & l'eau ſe ſeche & s'évapore enſuite peu à peu.

On broye les couleurs à l'huile de la même maniere que celles à l'eau, mais on a ſoin de n'y mettre d'huile qu'autant qu'il eſt néceſſaire pour donner une bonne conſiſtance à la couleur, qui ne doit être ni trop épaiſſe ni trop liquide. Enſuite pour nettoyer la pierre, on broye par deſſus une mie de pain raſſis pour emporter la couleur qui y eſt reſtée. On y repaſſe de la mie de pain à pluſieurs reprifes en appuyant aſſez fort avec la molette, juſqu'à ce que cette mie de pain, qui ſe met en petits rouleaux, ne ſoit plus teinte de la couleur. Si la mie de pain étoit un peu trop ſeche, on y ajouteroit un peu de ſalive ou d'eau pour la faire prendre & entrer dans les plus petits trous de la pierre : la ſalive eſt meilleure pour cela que l'eau, parce qu'elle eſt plus déterſive.

S'il arrivoit par haſard, ou par négli-

gence, qu'on eût laissé sécher de la couleur sur la pierre, ou qu'on eût oublié de la nettoyer après en avoir broyé, il faudroit alors l'écurer avec le grès, le sablon, ou la cendre mêlée avec de l'eau, & le faire à plusieurs repriſes jusqu'à ce que la pierre paroisse bien nette, ce qu'on connoîtra après l'avoir bien lavée avec de l'eau pure & une éponge. On doit avoir la même attention pour les bords de la molette, où il reste toujours de la couleur; on la nettoie aussi avec de la mie de pain, ou avec un peu de grès & de l'eau.

Ordinairement ceux qui broyent du blanc de plomb ont une pierre particuliere qui ne sert qu'à cet usage, parce que cette couleur se ternit aisément, pour peu qu'il s'y en mêle d'autre.

Des broſſes & pinceaux.

Les outils, dont on se sert pour peindre, se nomment communément *pinceaux:* on les distingue en *broſſes & pinceaux.* Les broſſes sont d'un poil ferme, qui est pour l'ordinaire celui de cochon; on choisit le

plus droit & on en arrange les barbes en dehors. Les pinceaux ſe font d'un poil plus délié & ne laiſſent pas que d'être fermes; mais avec cette différence que tous leurs poils doivent ſe joindre enſemble & ne faire qu'une pointe lorſqu'on les trempe dans l'eau ou dans l'huile. Le poil, dont on fait les pinceaux, eſt celui de la queue d'un animal nommé *petit gris*.

On fait des broſſes & des pinceaux de toutes ſortes de groſſeurs: la ſeule différence eſt que les pinceaux ſont toujours engagés dans des tuyaux de plume; on y enferme auſſi quelquefois les petites broſſes. Pour les groſſes broſſes qui ne pourroient pas entrer dans un tuyau de plume de cygne, on les lie au bout d'un manche de bois de longueur & de groſſeur convenable à celle de la broſſe. A l'égard de tous les pinceaux & des petites broſſes enfermées dans des tuyaux de plume, on les fourre au bout d'un manche ou *hampe* de bois, qui doit être un peu plus gros par le milieu que par les extrêmités, pour pouvoir les manier plus commodément.

Toutes les groſſes broſſes ſont faites, comme on vient de dire, de poil de cochon, & ſont plates par le bout pour pouvoir coucher plus aiſément de grands fonds. Il y en a quelques-unes que l'on fait en pointe ; elles ſervent ordinairement pour la peinture à détrempe & à freſque ; les pinceaux de poil doux ne pouvant guere y ſervir, à cauſe que la couleur s'engage dans le fond des poils, ce qui les écarte les uns des autres, & rend alors le pinceau inutile, parce qu'il ne peut plus faire la pointe, & même il n'eſt plus poſſible de le bien nettoyer.

On fait encore des broſſes avec d'autre poil que celui de cochon ; par exemple, on en fait de poil de bléreau, qu'on appelle *broſſes à adoucir*. Elles ont un uſage particulier dans la peinture à huile : car ce poil étant ferme & délié & un peu courbe, quand la broſſe eſt faite, les poils ſe trouvent aſſez écartés les uns des autres par le bout, qui eſt fort doux ; & comme on en laiſſe le poil fort long, on peut paſſer légérement cette broſſe en tout ſens ſur

l'ouvrage peint à huile, pour abattre les inégalités de la couleur ſans la traîner ni l'ôter de ſa place. Cette broſſe eſt plate par deſſous & ne prend preſque point de couleur par l'extrêmité de ſes poils : c'eſt pourquoi on la nettoie en la frottant ſeulement ſur un linge blanc, ſans la tremper dans l'huile.

Il y a de petites broſſes qui ſe font avec un poil blanc qu'on appelle *poil de poiſſon*, qui eſt à peu près de la même nature que celui du bléreau, mais bien plus doux : ces broſſes ſont d'un grand uſage pour bien noyer & adoucir toutes les teintes des couleurs à huile, ſur-tout quand on peint en petit. On fait enfin des broſſes avec d'autre poil, comme celui de chien ou d'autres animaux : ces différens pinceaux ont chacun leur utilité dans la peinture.

Maniere de faire les broſſes.

Pour faire les broſſes, on choiſit d'abord le poil le plus droit ; & ſi c'eſt du poil de cochon, après en avoir coupé quelques petites barbes qui ſont trop longues,

on l'arrange dans une eſpece de moule fait en cylindre ou bien en cône, ſelon qu'on veut faire les broſſes plates ou pointues, en mettant par en bas la partie du poil ébarbé ou éfilé, & prenant bien garde que toutes les extrêmités du poil touchent le fond du moule. Enſuite on lie tout le paquet de poil à peu près de la longueur dont on veut faire la broſſe, & l'ayant retiré du moule, on regarde s'il eſt bien arrangé; on le lie encore une fois plus proche des barbes, & l'on défait la premiere ligature.

Le poil étant ainſi arrêté en paquet, on fourre dans le milieu un manche ou bâton d'un bois aſſez tendre, comme de ſapin ou de bois blanc, & plus menu que le paquet n'eſt gros; ce manche doit être pointu par le bout qu'on enfonce dans le poil, & taillé à quatre faces avec quelques petites hoches. On doit prendre garde de n'enfoncer le manche dans le poil qu'un peu plus avant que le commencement de la ligature; car s'il étoit enfoncé trop avant, la broſſe ne ſeroit point

point assez garnie par le bas ; & s'il ne l'étoit pas assez, le poil ne tiendroit pas sur le manche.

Pour lier le poil sur le manche, on commence par faire un nœud particulier à la ficelle dont on se sert ; la seule inspection de la *fig.* 2. servira à le faire concevoir. On tourne deux tours de ficelle autour du poil, & l'on en engage les deux bouts entre ces tours en les croisant. On serre ce nœud bien ferme, & sans qu'il soit besoin d'en faire un second, il ne sauroit se lâcher. On couche ensuite le long du poil le brin de la ficelle qui est engagé sous le second tour qui est vers le manche, & l'on tourne l'autre autour du poil tant qu'on le juge à propos, en serrant toujours, autant qu'il est possible, à chaque tour, & rangeant proprement les tours de la ficelle le plus près que l'on pourra les uns des autres. Avant que d'achever les trois derniers tours, on replie vers le bout de la brosse le brin A, qui étoit couché le long du poil, & on lui fait faire une boucle. On continue de tortiller

la ficelle par deſſus ce brin relevé, juſqu'à l'endroit où l'on veut finir; & l'on engage ce brin, après l'avoir coupé, dans l'anneau ou boucle formée par l'autre brin, tenant toujours le tout bien ſerré. Enfin on tire le bout du brin qui eſt engagé & qui fait la boucle, & en le faiſant gliſſer entre le poil & les trois derniers tours de la ficelle qui ſont paſſés par deſſus, le brin nouvellement coupé ſe trouve engagé de façon qu'il ne peut plus ſe lâcher ni ſe défaire: à l'égard du brin de ficelle qui a fait la boucle, on le coupe au ras de la ficelle tortillée. Par ce moyen la broſſe eſt bien liée, ſans qu'aucun des bouts de la ficelle paroiſſe au dehors.

Les hoches ou entailles qu'on a faites au manche ſervent à y retenir le poil plus ſerré, principalement lorſque le bois eſt un peu tendre. Cependant ſi l'on ſe ſervoit des broſſes en cet état pour travailler à l'huile, le poil s'en arracheroit en fort peu de tems, car l'huile le feroit gliſſer l'un contre l'autre & contre le bois du manche. C'eſt pourquoi lorſque la broſſe

eſt bien liée, on coupe le poil ſur le manche un peu au deſſous du dernier tour de la ficelle, & l'on imbibe ce poil coupé, ainſi que toute la ficelle, avec de bonne colle forte bien chaude & médiocrement épaiſſe. Par ce moyen le poil fait corps avec la ficelle & le bois du manche, ſans que l'huile l'en puiſſe détacher, d'autant plus qu'elle ne peut pénétrer la colle forte. Cette précaution eſt très bonne pour les broſſes deſtinées à la peinture à huile, mais elle ne vaudroit rien pour celles qui doivent ſervir à la peinture en détrempe ou à freſque; car étant obligé de les mettre ſouvent dans l'eau, la colle de la broſſe ſe détremperoit & ſe détacheroit, & ſi on laiſſoit ſécher ces broſſes, la ficelle ſe lâcheroit en ſéchant, & le bois venant à ſe retirer, le poil ne tiendroit plus. C'eſt pourquoi lorſque les broſſes que l'on fait doivent ſervir pour cette ſorte de peinture, au lieu de colle forte, il faut imbiber le poil ſur le manche, ainſi que la ficelle qui le ſerre, avec quelque couleur à huile fort ſiccative, qui fera le même effet

que la colle forte, quand elle ſera bien ſeche. Alors cette couleur ne ſe détrempera point à l'eau, ni même à l'huile, ſi l'on vouloit employer ces broſſes pour peindre à huile. Il faut ſeulement prendre garde de ne pas mettre trop de couleur à huile ſur les premiers tours de la ficelle, de peur que l'huile ne pénetre trop avant dans le poil qui doit ſervir à peindre, car elle colleroit enſemble tous les poils & gâteroit la broſſe.

Des broſſes nommées Tranchets.

On fait encore une eſpece de broſſe plate, qu'on appelle *tranchet*, pour peindre de l'architecture, ou pour tirer des filets dans de grands ouvrages. Ces tranchets ſe font de poil de cochon, dont on coupe preſque toutes les barbes. Pour cet effet on prépare deux morceaux de bois applatis par l'un des bouts & aſſez tranchans; il faut qu'ils ſoient coupés de biais, afin que le poil étant appliqué & arrangé également ſur l'un de ces morceaux, ſelon la longueur du bois, il ſoit un peu couché

par rapport à l'extrêmité avec laquelle on travaille. Quand le poil eſt ainſi arrangé & mis d'égale épaiſſeur ſur l'un des morceaux de bois, on le couvre de l'autre morceau qui doit être exactement figuré de même, & on les lie fortement enſemble aſſez proche du poil. On les lie auſſi en deux ou trois autres endroits le long des morceaux de bois, qui ſont plus étroits vers le haut que vers le bout où eſt le poil, & à moitié arrondis, pour ne faire enſemble qu'une eſpece de manche. On colle enſuite la ficelle, ou bien on la peint comme on vient de dire au ſujet des broſſes. Cependant comme le poil ne peut jamais être bien ſerré entre ces deux morceaux de bois plat, il faut, avant que d'y mettre le poil, les frotter d'un peu de poix noire, pour que le poil puiſſe y happer à meſure qu'on l'arrange deſſus.

Maniere de faire les pinceaux.

Les pinceaux ſe fabriquent à peu près de même maniere que les broſſes pointues, & plus les pinceaux ſont petits, plus

le poil doit en être fin ; ſur-tout on doit avoir attention qu'ils faſſent bien la pointe, mais ce doit être une pointe émouſſée, & il faut qu'ils ſoient bien garnis de poil vers cette pointe. Il y en a de longs & de courts, ſuivant les différens uſages auxquels ils ſont deſtinés, tant pour l'huile que pour la détrempe. Quand le poil eſt bien arrangé dans le moule conique qui ſert à lui donner la forme, on lie le paquet avec un nœud pareil à celui que nous venons d'enſeigner pour les broſſes, avec du fil bien fort, & on le lie de même ſeulement en deux ou trois endroits un peu éloignés les uns des autres, & le plus ſerré qu'il eſt poſſible. On fourre enſuite le tout dans un tuyau de plume coupé par les deux bouts ; obſervant que le bout le plus petit de la plume doit avoir auſſi ſon ouverture plus petite que celle de l'autre bout qui eſt vers le gros de la plume : afin que le pinceau, qu'on fait entrer la pointe la premiere avec un peu de force par le gros bout du tuyau, ne puiſſe ſortir par l'autre bout qu'autant qu'il eſt néceſſaire

pour lui donner une longueur ſuffiſante. On coupe quarrément le poil du pinceau, un peu au deſſous du dernier nœud, pour le pouvoir pouſſer dans le tuyau avec un petit bâton coupé de même par le bout, & qui ſoit un peu moins gros que le tuyau. Une autre attention qu'on doit avoir, c'eſt de laiſſer tremper les tuyaux de plume pendant quelque tems dans de l'eau chaude avant que d'y fourrer les pinceaux. Alors les tuyaux étant ramollis ne ſont pas ſi ſujets à ſe fendre lorſqu'on y fait entrer le poil un peu à force; & lorſque la plume vient enſuite à ſe ſécher, elle ſe reſſerre & retient plus fortement le pinceau. On en fait de différens poils & de diverſe groſſeur, depuis ceux qui rempliſſent les plus gros tuyaux de plumes de cygnes, juſqu'aux plus petits qui peuvent à peine entrer dans des plumes d'alouette. Le ſieur *Bonnair*, demeurant à Paris, rue du Roulle, eſt celui qui fait les meilleurs pinceaux, tant pour la peinture en grand & en petit, que pour le lavis & l'enluminure.

Du pincelier.

Pour conſerver les pinceaux, lorſqu'on s'en ſert, & les maintenir dans leur bonté, il faut avoir ſoin de les nettoyer tous les jours après qu'on a quitté l'ouvrage. Cela ſe fait par le moyen d'un *pincelier*. Ce n'étoit d'abord qu'une écuelle de terre verniſſée, plate & large par deſſous pour avoir plus d'aſſiette : on arrêtoit ſur ſes bords un fil de fer de médiocre groſſeur qui traverſoit l'écuelle environ aux deux tiers : ce fil de fer ſervoit à nettoyer les pinceaux avec l'huile. Préſentement le pincelier (*fig.* 3.) eſt un vaiſſeau de fer-blanc fait exprès, en ovale & plat par deſſous, de la longueur de cinq à ſix pouces, large de trois, & profond de deux : il reſſemble aſſez à une boîte ſans couvercle, & il eſt traverſé par ſon milieu par une bande de fer-blanc qui ſépare ſa longueur en deux parties inégales : c'eſt ſur cette bande q'on nettoie les pinceaux, en les faiſant paſſer à pluſieurs repriſes par deſſus ; on les trempe à chaque fois dans

l'huile qui eſt dans le pincelier, & on les preſſe enſuite contre cette bande en appuyant le doigt deſſus. Cette bande de fer-blanc ne doit pas deſcendre juſqu'au fond du pincelier, afin de laiſſer une communication libre à l'huile qu'il contient. Pour plus de propreté, il doit y avoir au pincelier une petite ſéparation pour contenir de l'huile nette, dans laquelle on paſſe les pinceaux après qu'ils ont été nettoyés.

Comme il eſt à craindre qu'en nettoyant les pinceaux le pincelier ne vacille & ne s'enleve, à cauſe de ſa légéreté, il eſt bon de faire mettre par deſſous une plaque de plomb. Au reſte ceux qui auront de grands ouvrages à faire, ſans s'arrêter aux meſures du pincelier que l'on vient de donner, pourront le faire faire auſſi grand qu'il leur conviendra.

Lorſque les pinceaux ont été ainſi nettoyés, il faut pour les tenir propres les eſſuyer avec un petit linge blanc qu'on doit avoir exprès pour cela & pour eſſuyer ſa palette, lorſqu'il en eſt beſoin;

en cet état les pinceaux ſont prêts pour s'en ſervir le lendemain. Si l'on ne doit pas s'en ſervir de quelque tems, il faut les tremper dans l'huile & les ſerrer en quelqu'endroit, ayant ſoin de les poſer de façon que l'huile ne puiſſe pas couler le long de l'ante du pinceau.

Pour empêcher les pinceaux de ſe durcir.

Si l'on juge que les pinceaux, quoique nettoyés & huilés, ſe puiſſent ſécher, ſi l'on reſte quelque tems ſans en faire uſage, ſur-tout dans les grandes chaleurs, il faut y mettre un peu d'huile d'olive après qu'ils auront été nettoyés & bien eſſuyés. Par ce moyen on peut les conſerver des années entieres ſans ſe gâter. Mais quand on voudra s'en ſervir après cela pour peindre, alors il faudra les eſſuyer pour en ôter toute l'huile d'olive, & les nettoyer encore deux ou trois fois avec de l'huile de noix nette, comme s'il y avoit de la couleur.

Si les pinceaux ſe ſéchoient avec de la couleur, ou même avec de l'huile de

noix après avoir été nettoyés, ce qui arrive quand on les a laissés quelque tems sans s'en servir, pourvu que la couleur ou l'huile ne soient pas bien seches, on pourra les nettoyer en les trempant & les frottant dans de l'huile de thérébentine, & à plusieurs repriſes : on en viendra encore plus facilement à bout avec un peu d'esprit-de-vin.

Des antes pour les pinceaux.

Les antes de pinceau doivent être d'un bois léger & poli : le bois le plus propre à cet usage est celui de *fusin :* la baleine est aussi fort bonne. L'ébene & le bois de la Chine, à la vérité, se nettoient facilement, mais ils sont trop lourds. Leur longueur doit être d'environ un pied, parce que pour peindre de bonne grace il faut tenir son pinceau fort long, & c'est à quoi ceux qui commencent à peindre doivent s'accoutumer. Les antes de pinceau, pour être bien faites, doivent être plus grosses dans le milieu que par les deux bouts, afin que, comme nous

l'avons observé ci-devant, elles en soient tenues plus fermes, & qu'étant dans la main par un bout, ainsi qu'on a coutume de les tenir, elles s'écartent par l'autre extrêmité, pour empêcher les pinceaux de se toucher & de se gâter l'un l'autre.

De l'appui-main.

Les peintres se servent d'une baguette ou appui-main, longue d'environ deux à trois pieds, & plus menue que le petit doigt: il faut qu'elle soit légere & solide. A l'un des bouts de cette baguette on fait une petite pomme ou bouton de la grosseur d'une petite noix, avec un peu de linge qu'on entortille au bout, & qu'on recouvre d'un morceau de peau ou de cuir mince qu'on lie bien ferme à la baguette au dessous de la pomme; elle est à peu près semblable au bouton d'un fleuret. Cette baguette sert à soutenir la main quand on travaille à des tableaux sur toile, en appuyant la pomme de la baguette sur le tableau aux endroits qui sont bien secs.

S'il n'y avoit pas au tableau d'endroit commode pour appuyer la baguette, on lui attacheroit par devant une tringle de bois qui ne touche point sur la peinture, & sur laquelle on pourroit appuyer la baguette. Lorsque l'on peint sur un corps ferme, comme sur du bois ou sur une muraille, on enfonce dans le bout de son appui-main, qui doit être un peu pointu, une grosse aiguille qui sort de la baguette de trois ou quatre lignes seulement.

Du chevalet.

La grandeur du chevalet doit être proportionnée à celle du tableau ; il faut cependant prendre garde qu'il soit assez grand pour être ferme, & qu'il ne le soit pas trop, de peur qu'il ne devienne embarrassant. Quand il est trop petit, on n'a pas la facilité en travaillant d'appuyer le pied dessus sans le faire reculer, & l'on ne peut manier librement une brosse en peignant, qu'il ne vacille : de plus la toile venant à déborder excessivement, elle est sans cesse agitée par l'appui-main ou par

le pinceau. La grandeur de la queue contribue auſſi à le rendre ſolide.

Le bois le plus propre pour faire un chevalet, eſt le noyer. On peut néanmoins ſe ſervir de tout autre bois, pourvu que les deux branches ne ſoient pas de ſapin ni d'autre bois blanc, parce que les trous ne pouvant s'y percer bien uniment, les chevilles n'y peuvent couler qu'avec peine, & n'y ſont jamais bien droites. Le chevalet doit avoir un doſſier aſſez haut pour y appuyer de petits tableaux quand on en veut faire.

Le chevalet ſert pour ſoutenir les tableaux à différente hauteur, afin d'y travailler plus commodément. On le voit repréſenté ſur la *figure* 4. Il eſt compoſé de deux tringles de bois A aſſez fermes, qui en ſont les montans, aſſemblées par deux traverſes; l'une E, vers le bas, qui eſt aſſez longue, & l'autre marquée B, vers le haut, qui eſt fort courte; enſorte que ces deux montans s'écartent beaucoup par le bas & ſe touchent preſque vers le haut. Les traverſes doivent affleurer les

montans. On attache à ces deux montans, vers le haut de la partie qui doit être le derriere du chevalet, deux taſſeaux percés horiſontalement d'un trou rond chacun, pour y recevoir les chevilles qui ſont au haut de la queue C du chevalet, laquelle tourne ſur ces chevilles comme ſur une charniere. Cette queue C n'eſt autre choſe qu'une tringle de bois un peu plus longue que les montans. Par ce moyen le chevalet eſt poſé ſur trois pieds, ce qui lui donne beaucoup de ſolidité; & l'on peut incliner en arriere la face des montans autant qu'il en eſt beſoin, en reculant la queue. Enfin on fait aux montans pluſieurs trous environ de la groſſeur du petit doigt & à égales diſtances du bas de chaque côté, pour pouvoir y faire entrer deux chevilles qui reſtent ſaillantes, afin d'élever le tableau & de l'y ſoutenir à telle hauteur qu'on veut. Le chevalet doit avoir de plus un doſſier D, aſſez haut pour pouvoir y appuyer de petits tableaux, quand on en veut faire.

Voici les meſures qu'il convient de

donner au chevalet. Les branches AA auront cinq pieds & demi de haut ; elles seront écartées par en bas de deux pieds dix pouces, y compris la largeur des branches mêmes, & par le haut de onze pouces. Le dessous de la barre d'en bas E, doit être à dix pouces de terre. Le dossier D, doit être à deux pieds deux pouces de terre, & avoir seize pouces de hauteur. La queue C doit avoir son centre attaché à six pouces plus bas que le haut du chevalet: elle aura cinq pieds & demi de long, comme les branches. La barre que l'on met sur les chevilles, sur laquelle pose le tableau, aura trois pieds de long, deux pouces de large, & sera rebordée dans toute sa longueur des deux côtés, pour empêcher que le tableau ne coule, ni les autres choses qu'on pourroit mettre dessus. Les branches & la queue auront chacune neuf lignes d'épaisseur, & près de deux pouces & demi de large.

De la palette.

Pour peindre à huile, il faut néceſſairement avoir *une palette :* c'eſt une planche de bois fort mince, ordinairement de forme ovale ; elle doit être plus épaiſſe du côté du pouce que vers la queue, parce qu'elle en eſt plus légere à la main & moins incommode à tenir. A l'endroit le plus épais, qui ne doit être tout au plus que de deux lignes, on fait vers le bord un trou de figure ovale & aſſez grand pour pouvoir y fourrer tout le pouce de la main gauche & quelque choſe de plus. Ce trou eſt taillé fort de biais & comme en chanfrain dans l'épaiſſeur du bois, de ſorte que la partie de deſſous de la palette qui eſt vers le dedans de la main eſt un peu tranchante, & qu'à l'oppoſite c'eſt celle de deſſus. La palette s'appuie en partie ſur le bras.

Le trou, dans lequel on paſſe le pouce, doit être grand à proportion de la grandeur de la palette ; une grande palette qui a un petit trou, incommode fort le

pouce par ſa peſanteur : une petite palette, percée d'un grand trou, n'eſt pas ſi ferme à la main. Ce trou ſe fait à un grand pouce du bord. La forme la plus propre & la plus commode pour une palette, eſt l'ovale un peu longue ; d'autres en font faire de forme quarré-long : cela dépend de la fantaiſie de ceux qui s'en ſervent. On voit, ſur les *figures* 5 & 6, comment elles ſont faites l'une & l'autre.

Le bois de la palette ne doit point être poreux, mais uni & fort plein : on ſe ſert ordinairement de poirier ou de pommier, & rarement de noyer, à cauſe qu'il ſe tourmente trop. On en fait auſſi de bois extrêmement durs que l'on tire des Indes & des habitations de l'Amérique, comme de bois du Bréſil, de gayac, de corail, &c, mais elles ſont très cheres.

Pour que les palettes ſoient en état de ſervir, il faut les imbiber avec de l'huile de noix ou quelqu'autre qui ſoit ſiccative, trois ſemaines ou un mois auparavant, à pluſieurs repriſes, à meſure que l'huile ſe ſeche, & juſqu'à ce qu'elle ne s'imbibe

plus dans le bois, autrement la couleur entreroit dedans & feroit des taches. Enfin l'huile étant bien seché, le dessus de la palette doit être poli, après avoir été ratissé avec le tranchant d'un couteau, & frotté d'un linge avec un peu d'huile de noix ordinaire.

La palette sert pour mettre les couleurs broyées à l'huile : on les arrange sur le bord d'en haut, qui est le plus éloigné du corps quand on tient la palette à la main, & l'on place ces couleurs les unes à côté des autres par petits tas sans se toucher, observant de mettre les plus claires vers les doigts de la main. Le milieu & le bas de la palette servent à faire les teintes & le mêlange des couleurs avec le couteau.

La propreté est très nécessaire dans la peinture à huile : pour entretenir cette propreté, il faut avoir soin de nettoyer tous les jours sa palette après qu'on a quitté le travail. Pour la bien nettoyer, il faut commencer par lever avec le couteau les couleurs qui restent & qui peuvent servir une autre fois. Si l'on a occa-

sion d'employer ces mêmes couleurs le lendemain, alors il suffit de les remettre sur une autre palette; mais si l'on ne doit pas s'en servir de si-tôt, il faut mettre dans de l'eau les couleurs les plus siccatives, telles que le blanc, la terre d'ombre & le massicot: les autres peuvent rester cinq ou six jours sur la palette sans sécher; le noir d'os & la grosse laque, qui ne sechent jamais, pourroient y rester bien davantage. Lorsqu'on veut conserver des restes de couleur où il est entré beaucoup de siccatif, on peut se servir commodément d'une vitre ou d'un morceau de verre plat & huilé, sur lequel on les applique, & que l'on plonge dans de l'eau nette, d'où il est facile de les retirer quand on veut s'en servir. On remarquera cependant qu'il y a quelques couleurs, comme l'ocre jaune, les stils de grain, la terre verte, l'outremer, &c, qui étant mises dans l'eau, quittent leur huile & se mêlent dans l'eau. C'est pourquoi il seroit inutile de les y mettre pour les conserver. Quand on veut faire usage des couleurs

qu'on a miſes dans l'eau, avant que de les mettre ſur la palette il faut ſouffler deſſus pour en ôter les gouttelettes d'eau qui y ſont attachées, & les laiſſer encore ſécher un peu de tems pour diſſiper le peu d'humidité qui y reſte.

Après que les principales couleurs qu'on veut conſerver ſont levées de deſſus la palette & miſes à part, on ôte tous les reſtes inutiles le plus qu'il eſt poſſible, puis avec un petit linge on eſſuie la palette, & pour derniere façon on met deſſus avec le doigt un peu d'huile nette parci par-là, & on l'étend avec le même doigt en frottant un peu. Enfin avec un autre petit linge blanc on eſſuie exactement la palette, enſorte que le linge ne contracte plus aucune ſaleté. S'il arrivoit qu'on eût laiſſé ſécher les couleurs ſur la palette, il faudroit la ratiſſer proprement avec le couteau, & la frotter enſuite comme ci-devant avec un peu d'huile.

Lorſqu'on peint à huile, on a ordinairement de l'huile de noix nette dans un godet ou vaſe de fayence ou autre; on

la prend avec le couteau ou bien avec les pinceaux pour tous les uſages où il en eſt beſoin.

Des toiles & autres fonds ſur leſquels on peint.

On peignit d'abord à huile ſur des planches de bois, enſuite ſur des planches de cuivre pareilles à celles dont on ſe ſert pour la gravure; mais comme elles ne pouvoient ſervir que pour de petits tableaux, on peignit enfin ſur de gros taffetas & ſur des toiles tendues. Ce dernier uſage l'a emporté & l'on ne peint plus guere à préſent que ſur toile; on peut auſſi peindre à huile ſur des murailles enduites de plâtre. Toutes ces choſes, avant que de pouvoir y peindre à huile, demandent à être préparées, & cette préparation conſiſte à les rendre extrêmement unies, en y mettant une ou pluſieurs couches de quelque couleur qui ait du corps, & qui puiſſe boucher les pores du bois ou de la toile. On trouvera dans le cinquieme chapitre de ce livre la maniere de pré-

parer ces différens corps, ou, pour parler dans les termes, de les *imprimer* pour les rendre propres à recevoir la peinture.

Ceux qui commencent à peindre feront bien de ſe ſervir de fonds imprimés à l'huile, d'une demi-teinte douce, c'eſt-à-dire, entre le clair & l'obſcur, parce que les couleurs que l'on y met en peignant font d'abord leur effet. Mais quand ils ſeront plus avancés, il ſera bon qu'ils s'accoutument aux toiles d'une couleur plus claire & tirant ſur le gris, parce que les couleurs s'y conſervent plus fraîches.

Les fonds de bois s'impriment ordinairement à détrempe : mais il faut avoir beaucoup de pratique dans la peinture & ſavoir bien ce que l'on fait, pour s'en ſervir. Car les couleurs ne paroiſſent pas telles, ſur les fonds blancs, qu'elles le ſont ſur la palette, & la couleur qui s'emboit auſſi-tôt qu'elle eſt couchée, fait de la peine à peindre à ceux qui n'en ont pas l'habitude. Il faut donc laiſſer cette pratique aux plus habiles, leſquels peuvent non ſeulement ſe ſervir de fonds blancs

quand ils veulent peindre sur le bois, mais aussi de toiles imprimées de cette couleur, ou à huile ou à détrempe. Si c'est à détrempe, il faut que la toile soit fine, & l'imprimure très légere, à la maniere du *Titien* & de *Paul Veronèse*. Cependant si le fond blanc paroît trop incommode, il est libre de faire faire à détrempe une impression sur toile ou sur bois, de quelle couleur on veut, & il ne seroit pas mal à propos d'éteindre le grand éclat du blanc dans les imprimures.

Les personnes qui n'ayant aucun de ces fonds ni de toiles préparées voudroient néanmoins peindre sur le champ, comme cela peut arriver quelquefois, n'ont qu'à prendre une feuille de papier un peu fort, la frotter d'huile, & peindre dessus à l'instant même, ils s'en trouveront très bien.

CHAPITRE

CHAPITRE IV.

De la Peinture à huile.

CETTE eſpece de peinture eſt moderne en comparaiſon des autres, mais elle a des avantages conſidérables, en ce qu'elle imite le plus parfaitement la nature, tant par l'union & le mêlange de ſes teintes, que par la force & la vivacité de ſes couleurs, ainſi que par la beauté & la délicateſſe de ſon exécution. Elle peut faire tout ſon effet quand on la regarde de près, elle donne le tems de finir & d'adoucir tout ce qu'on veut, & la facilité de changer & de retoucher ce qui ne plaît pas, ſans effacer entierement ce qui eſt déja fait : enfin elle eſt propre au grand comme au petit. Il n'y a pas de doute qu'elle ſeroit la plus parfaite de toutes les manieres de peindre, ſi les couleurs ne ſe terniſſoient point par la ſuite des tems ; mais elles bruniſſent toujours de plus en plus & tirent ſur un jaune

brun, ce qui vient de l'huile avec laquelle toutes les couleurs ſont broyées & incorporées. La plus grande commodité de ce travail eſt de voir d'abord ce qu'on fait tel qu'il doit paroître dans la ſuite, car les couleurs à l'huile ne changent point en ſéchant comme celles à détrempe : de plus les tableaux à huile ont le mérite de réſiſter à l'humidité, quand la couleur eſt une fois bien ſeche, & durent par conſéquent très long-tems. L'éclat ou le luiſant de ſes couleurs eſt encore un déſavantage conſidérable, en ce qu'il empêche qu'elles ne faſſent leur effet, à moins que les tableaux ne ſoient expoſés à un jour de biais ; auſſi ne peut-on les placer dans toutes ſortes d'expoſitions, y ayant des jours qui ne leur ſont point favorables.

Arrangement des couleurs ſur la palette.

On a vu ci-devant que l'on arrangeoit par degrés les couleurs ſur le bord d'en haut de la palette, obſervant de mettre les couleurs les plus claires vers les doigts de la main, & d'en faire autant de petits

tas ſéparés les uns des autres. Les couleurs étant ainſi rangées par ordre, on prend la palette de la main gauche & on fourre le pouce dans le trou qui eſt fait au bas. On tient de la même main les pinceaux dont on doit ſe ſervir. On tient encore avec le petit doigt la baguette ou appui-main, & le torche pinceau, qui eſt un petit morceau de linge fin ſervant à eſſuyer les pinceaux, & le couteau dont on mêle les couleurs ſur la palette quand il en eſt beſoin.

Dans la peinture à huile on ſe ſert ordinairement de huit couleurs capitales: preſque toutes les autres dérivent & ſont compoſées du mêlange de celles-ci. Elles s'arrangent ſur la palette à peu près de cette maniere. 1. Le blanc de plomb. 2. L'ocre jaune. 3. Le brun rouge. 4. La laque. 5. Le ſtil de grain. 6. La terre verte. 7. La terre d'ombre. 8. Le noir d'os ou d'ivoire. Voilà les noms de ces huit couleurs & l'ordre ſelon lequel on les place preſque toujours ſur la palette. Voyez la *fig.* 8.

Ces couleurs se vendent toutes broyées, & pour les conserver long-tems & proprement, on les enferme dans des morceaux de vessie de porc, qu'on rend maniables & flexibles, en les frottant avec un peu d'eau, & l'on en fait de petits paquets qu'on lie avec de la ficelle. Pour faire usage de la couleur qui y est renfermée, on y fait un petit trou avec une grosse épingle, & en pressant le paquet on en fait sortir à peu près la quantité que l'on doit employer, que l'on met sur la palette.

Il y a d'autres couleurs qui se vendent en poudre & qui se détrempent avec le couteau sur la palette, en y mêlant un peu d'huile, seulement lorsqu'on en a besoin. Ces couleurs sont l'outremer, la cendre bleue d'Allemagne, le vermillon, le massicot, le noir de charbon, & d'autres encore qui ne sont pas d'une grande nécessité & que l'usage apprendra à connoître.

Des teintes & du mêlange des couleurs.

Il n'eſt guere poſſible de donner des regles ſur le mêlange des couleurs, un peu d'uſage & de pratique en apprennent plus que de longs diſcours ; cependant, afin de procurer à ceux qui commencent à peindre toutes les facilités qui dépendront de nous, nous leur recommanderons de copier d'abord quelque belle tête bien fraîche & bien coloriée ; c'eſt le meilleur conſeil que nous puiſſions leur donner, parce que les bons commencemens laiſſent long-tems dans l'eſprit l'impreſſion des choſes qu'on a copiées. Il y a des peintres qui, pour avoir commencé par copier des manieres griſes, y ſont demeurés toute leur vie. Suppoſons donc qu'il ſoit queſtion de copier une tête d'une carnation fraîche & vive.

Avant que de ſe mettre à peindre, il faut faire ſur la palette avec l'extrêmité du couteau toutes les principales teintes dont on a beſoin pour imiter ce que l'on veut copier. Ces teintes ſe font en pre-

nant avec le bout du couteau un peu des couleurs capitales qui ſont au haut de la palette, & en les mêlant enſemble juſqu'à ce qu'on ait trouvé la teinte qu'on cherche. Les corps naturels ont leurs jours, leurs ombres & leurs reflets ou demi-teintes ; c'eſt pour imiter ces trois degrés que le peintre, par le mêlange de ſes couleurs, fait différentes teintes ſur ſa palette. On les arrange par ordre les unes auprès des autres, au deſſous des huit capitales, mettant toujours les plus claires vers le pouce qui tient la palette : on l'a déja dit, ces teintes doivent s'eſſayer & ſe faire avec le couteau ; ce ſeroit une mauvaiſe maniere que de les faire avec le pinceau.

Revenons à la tête propoſée : elle a donc ſes jours, ſes ombres & ſes demi-teintes. Pour en imiter les jours, on fait ordinairement quatre teintes claires. La premiere eſt compoſée de blanc & d'un peu de jaune : la ſeconde, de blanc, de vermillon & de lacque : de ces deux dernieres également & en très petite quantité. La

troiſieme ſe fait comme la ſeconde, en y mettant un peu plus de laque & de vermillon : la quatrieme, comme la troiſieme, y mêlant encore un peu plus de ces deux dernieres couleurs. On peut, ſi l'on veut, en faire une cinquieme encore plus chargée que celles-ci. Ces teintes ſe mettent de ſuite dans un même rang : pour les demi-teintes & les ombres, elles peuvent ſe placer au deſſous.

Il y a ordinairement trois demi-teintes : la premiere ſe fait avec du blanc, un peu de jaune, un peu de laque, & un peu d'outremer. La ſeconde ſe fait comme la premiere, à la réſerve qu'il faut diminuer du blanc & augmenter des trois autres. La troiſieme, comme la ſeconde, en diminuant encore du blanc & augmentant pareillement les trois autres couleurs.

Les teintes pour les ombres ſe mettent enſuite des demi-teintes : il ſuffit d'en faire deux. La premiere ſera compoſée de laque, d'ocre jaune & d'outremer, enſorte que le jaune y ſoit en plus grande quantité que les deux autres, dont on mettra

également. La ſeconde ſera très bonne avec du ſtil de grain fin, de la laque & un peu de noir d'os. Faiſons préſentement une récapitulation de l'arrangement de toutes ces couleurs ſur la palette, comme on le voit *fig.* 9.

Les huit couleurs capitales occupent le haut de la palette. Ces huit couleurs ſont, nous l'avons déja dit, le blanc de plomb, l'ocre jaune, le brun rouge, la laque, le ſtil de grain, la terre verte, la terre d'ombre, & le noir d'os: on peut y ajouter le noir de charbon qui, pour certains uſages, eſt meilleur que l'autre. Les teintes pour peindre les carnations ſe mettent au deſſous de ces couleurs capitales, & font deux rangs: celles pour les jours forment le rang ſupérieur, & celles des demi-teintes & des ombre le rang d'au deſſous, obſervant toujours de mettre les plus claires du côté du pouce. Entre ces deux rangs il eſt bon de mettre un peu de jaune, parce qu'on en a ſouvent beſoin, & qu'il eſt plus commode de le prendre à cet endroit avec le pinceau, pour le mêler en

peignant avec les teintes que l'on a préparées. Il eſt marqué par un E, même *figure 9.*

Pour les autres couleurs, comme la laque fine, le vermillon, l'outremer & le maſſicot, on les met où l'on veut : il ſemble néanmoins que pour plus de commodité, il faut mettre le vermillon un peu à côté & au deſſous du blanc, comme on le voit en A, d'autant qu'il n'en faut détremper qu'en fort petite quantité, & qu'on en a peu affaire dans les carnations. Le maſſicot ſe peut fort bien placer au deſſous & un peu à côté de l'ocre jaune, comme en B ; la laque fine marquée C, au deſſous & un peu à côté de la groſſe laque ; & l'outremer enſuite, à la place D.

Il ne faut pas prétendre que toutes ces teintes ſe trouvent ſi juſtes qu'il n'y ait qu'à les placer comme elles ſont pour produire tout l'effet qu'on deſire, & pour rendre exactement la tête originale qu'on ſe propoſe d'imiter. Elles ne ſont compoſées qu'à peu près & pour faciliter le mêlange qu'on en doit faire enſuite. Car

lorſque quelque teinte ne produit pas la couleur que vous ſouhaitez, il faut avec le pinceau prendre de côté & d'autre ce qui y manque, & la rendre enfin telle qu'elle doit être, en augmentant ou diminuant l'une ou l'autre.

Pour ce qui regarde le mêlange des couleurs & l'effet qu'elles produiſent les unes avec les autres, il n'y a guere que l'expérience qui puiſſe vous en inſtruire. Je vous avertirai néanmoins de ne vous ſervir de terre d'ombre que le moins que vous pourrez ; elle gâte les autres couleurs ; & n'eſt guere bonne qu'à faire ſécher des fonds bruns, des draperies brunes, & à employer dans quelques terraſſes.

Quand on a quelque draperie ou quelqu'autre choſe à peindre, qui ait ſes jours, ſes ombres & ſes demi-teintes, il faut préparer ſur la palette quatre ou cinq teintes de ſuite, en mêlant avec la principale couleur dont on voudra peindre cette draperie, une couleur claire dans les jours, & une couleur brune dans les ombres, & cela par degrés. On obſervera ; comme il

a déja été dit, que la teinte la plus claire ſoit ſur la palette du côté du pouce, & les autres teintes enſuite, à meſure qu'elles deviennent plus obſcures.

Maniere d'eſquiſſer & d'ébaucher un tableau.

Comme la peinture à huile ſe fait ordinairement ſur des toiles imprimées, ou ſur des murs dont le fond eſt brun, on commence à l'*eſquiſſer* en traçant le contour des figures & des draperies avec un crayon fait de quelque pierre blanche & tendre, qui puiſſe s'effacer facilement avec un linge blanc, ou avec une éponge un peu humectée d'eau. On recherche enſuite les mêmes contours avec une teinte qui tienne des couleurs propres à chaque choſe : par exemple, pour les carnations, on ſe ſert de laque où l'on a mis un peu de terre verte ou de terre d'ombre, ou quelqu'autre couleur qui ſerve à l'union, qui ſeche promptement, & qui ne ſoit pas malfaiſante. On recherche pareillement les contours des

draperies avec une de leurs teintes : enſuite on en remplit le vuide avec les autres couleurs, pour faire les jours & les ombres, & enfin on fait le fond du tableau : c'eſt ce qu'on appelle proprement *ébaucher*. Il faut laiſſer ſécher cette ébauche, après quoi on peut finir avec les mêmes teintes, ou plus claires ou plus fortes. On commence par le haut du tableau, de la gauche à la droite, comme lorſqu'on écrit ; ſi la toile eſt fort grande on la tient roulée, ou bien l'on s'échaffaude ſi elle eſt montée ſur chaſſis.

On peut ici faire une obſervation qui regarde l'emploi de certaines couleurs à huile : c'eſt qu'on ébauche avec des couleurs communes pour ménager celles qui ſont d'un trop grand prix. Par exemple, quand on veut finir une draperie avec de la laque fine, on en fait l'ébauche avec de la commune. De même, une draperie qu'on doit finir avec le plus bel outremer, s'ébauche avec du plus commun. Enfin, au lieu d'outremer dans la premiere teinte d'ombre, & même dans les demi-teintes,

on peut ſe ſervir de charbon de ſaule, qui eſt un peu bleuâtre, ou de noir d'os pour ébaucher, & finir enſuite avec l'outremer : mais la pratique n'en eſt pas ſi bonne, ni les teintes ſi fraîches.

Cette ébauche du tableau ne ſert que pour couvrir la toile avec les couleurs, & pour en faire voir l'effet ; mais il faut qu'elle ſoit faite proprement, & tâcher que toutes les couleurs ſoient autant bien placées qu'il eſt poſſible : pour cet effet il faut que le deſſein ſoit bien arrêté avant que de commencer le tableau. Car ſi en finiſſant on met du brun ſur du clair, ou au contraire du rouge ſur du bleu, ou des couleurs fort différentes l'une ſur l'autre, les dernieres couchées perdront toujours de leur éclat en ſe ſéchant. Lorſqu'on veut faire de ces changemens, il faut repeindre à pluſieurs fois pour donner plus de corps à la derniere couleur qui doit reſter.

Ce qui fait que quelques couleurs ne paroiſſent point fraîches ou qu'elles ne conſervent pas long-tems leur beauté &

leur éclat, c'eſt que le peintre les tourmente quelquefois trop en travaillant. Car étant brouillées enſemble, il s'en trouve qui alterent & corrompent les autres, en émouſſant pour ainſi dire leur pointe & leur vivacité. C'eſt pourquoi on doit les employer avec propreté, & coucher, comme on vient de le dire, les principales teintes chacune à leur place, ſans les mêler avec le pinceau ou avec la broſſe, & en mettre de participantes entre les deux; enfin on les unira plutôt par application que par frottement. Une autre attention eſſentielle qu'il faut avoir, c'eſt de ne pas mêler enſemble les couleurs qui ſont ennemies entr'elles, ou qui ſont capables de corrompre les autres par leur extrême peſanteur, telles que les noirs, ou par leur mauvaiſe qualité, comme le noir de fumée, le verd-de-gris, & quelques autres qu'on doit employer à part, ſi l'on eſt forcé de s'en ſervir. Et même lorſqu'il eſt néceſſaire de donner plus de force à quelques parties d'un ouvrage, on doit attendre qu'il ſoit ſec, ſi l'on veut le re-

toucher avec des couleurs capables de nuire aux autres. Il y a des peintres qui ne font point toutes ces observations, elles sont néanmoins très nécessaires pour conserver la beauté du coloris.

Ceux qui travaillent avec jugement, couchent les couleurs à petits coups & sans précipitation; aux carnations ils les mettent plus épaisses, les couvrant & recouvrant plusieurs fois, ce que les peintres appellent *bien empâter*. Les couleurs à huile ont l'avantage de pouvoir se mêler facilement par le maniement du pinceau; mais aussi il est à craindre qu'à force de les tourmenter on n'en fasse perdre la fraîcheur, sur-tout dans les carnations, & qu'elles ne deviennent sales & terrestres. C'est pourquoi, pour ne pas gâter ainsi les couleurs en noyant les teintes les unes dans les autres, il y a des peintres qui finissent en hachant avec des teintes participantes, ce qui réussit admirablement dans les grands ouvrages.

Pour obvier à cet inconvénient, il y a deux choses à observer: la premiere est

de s'accoutumer à peindre & à mêler ſes couleurs avec promptitude & légéreté de pinceau, enſorte que, s'il étoit poſſible, on ne paſſât point deux fois ſur le même endroit. La ſeconde eſt, qu'après avoir ainſi mêlé légérement ſes couleurs enſemble, il faut prendre ſoin de ne retoucher par deſſus qu'avec des couleurs vierges & fraîches, qui conviennent aux endroits où on les met, & qui ſoient de même ton que celles qui auront déja été peintes & mêlées par deſſous. Pour apprendre à peindre de cette ſorte, il n'y a rien de mieux à faire que de copier quelques morceaux du *Correge* & de *Vandeick*, pour la légéreté du pinceau, & d'autres de *Paul Veronèſe* & de *Rubens*, pour les teintes vierges.

Plus un tableau eſt nourri de couleur, lorſqu'elle eſt pure, ſans être *patrouillée* avec d'autres par deſſous, plus les couleurs conſervent d'éclat par la ſuite du tems. C'eſt pourquoi on n'approuve point l'uſage de quelques peintres qui finiſſent leurs tableaux ſur les ébauches, en y mettant peu

de couleur & beaucoup d'huile, comme s'ils glaçoient; quelquefois même ils ſe ſervent d'huile de thérébentine pour les faire couler plus facilement: il eſt vrai que cette maniere expédie fort l'ouvrage, mais elle eſt dangereuſe à ſuivre. En effet ces tableaux ne paroiſſent plus dans la ſuite que comme un brouillard coloré & ſans aucune vivacité, parce que la trop grande quantité d'huile; principalement celle de thérébentine, abſorbe & fait mourir les couleurs.

Il eſt inutile de faire obſerver que, pour peindre de bonne grace, il faut tenir ſon pinceau le plus long qu'il eſt poſſible, & être droit ſur ſon ſiege, ſans contrainte néanmoins, & à une diſtance raiſonnable de ſon ouvrage: on en peint beaucoup plus librement. Au contraire rien n'eſt plus de mauvaiſe grace que de tenir ſon pinceau trop court & d'avoir le nez, comme on dit, ſur ſon ouvrage.

de s'accoutumer à peindre [illegible] tables
couleurs avec promptitude, [illegible] un
pinceau, enſorte qu'[illegible]
on ne paſſât point [illegible]
endroit. La ſeconde [illegible]
ainſi mêlé légèrement [illegible]
ſemble, il faut [illegible]
cher par des [illegible]
ges & frais, &
droits [illegible] commencer à peindre
même [illegible] on n'eſt pas content.
peint [illegible] peint une couleur ſur une
pre [illegible] n'eſt pas parfaitement ſeche, la
ri [illegible] s'emboit, & elle paroît toute
[illegible]é : les bruns n'ont plus de brillant ni
de force, à cauſe que l'huile de la couleur de deſſus pénetre & s'incorpore dans celle de deſſous. Cela arrive auſſi lorſqu'on peint ſur des toiles trop nouvellement imprimées. C'eſt pourquoi, ſi l'on vouloit retoucher des parties embues, il faudroit les vernir auparavant pour en voir la véritable couleur & la force avant que d'y retoucher. On avertit cependant qu'on ne doit jamais peindre ſur le vernis,

qu'il gâ re de bourrelets, de
illeur pas s'appercevoir
îcl différentes re-
me des corps
ui doivent
n finit le
contre
ucher
qui

& d'huile
ole ; cela fait, à pe
l'effet du vernis, car cette
seche promptement. Quelquefois
touche sur cette huile tandis qu'elle
encore fraîche, & d'autres fois on attend
qu'elle soit seche, suivant qu'on le trouve
plus à propos.

On se sert souvent de cette maniere pour les payſages, qui ne ſont pour la plupart que touchés, en attendant cependant toujours que l'huile, avec laquelle on a frotté, ſoit ſeche. Il n'en eſt pas de même de l'architecture, & l'on n'attend pas que l'huile ſoit ſeche pour tirer les moulures ſur les maſſes qui ont été peintes à plat : car, comme il les faut adoucir pour la

De la façon de retoucher les tableaux.

Lorſqu'on veut retoucher un tableau qui eſt fini, il ne le faut faire qu'avec beaucoup de circonſpection : ce ne doit jamais être que pour les bruns, afin de leur donner plus de force & comme en *glaçant ;* car ſi l'on vouloit retoucher les clairs, on ne réuſſiroit jamais, & il vaudroit mieux alors recommencer à peindre toute la partie dont on n'eſt pas content.

Quand on peint une couleur ſur une autre qui n'eſt pas parfaitement ſeche, la derniere *s'emboit*, & elle paroît toute terne : les bruns n'ont plus de brillant ni de force, à cauſe que l'huile de la couleur de deſſus pénetre & s'incorpore dans celle de deſſous. Cela arrive auſſi lorſqu'on peint ſur des toiles trop nouvellement imprimées. C'eſt pourquoi, ſi l'on vouloit retoucher des parties embues, il faudroit les vernir auparavant pour en voir la véritable couleur & la force avant que d'y retoucher. On avertit cependant qu'on ne doit jamais peindre ſur le vernis,

parce qu'il gâte la couleur qu'on met deſſus. D'ailleurs comme en verniſſant une couleur fraîchement peinte elle peut ſe détremper, parce que le principal corps du vernis eſt de l'huile de thérébentine, qui eſt fort pénétrante, il vaut mieux frotter à ſec ces parties avec un petit morceau d'éponge imbibé d'un peu d'huile de noix & d'huile ſiccative, mêlées enſemble; cela fait, à peu de choſe près, l'effet du vernis, car cette compoſition ſeche promptement. Quelquefois on retouche ſur cette huile tandis qu'elle eſt encore fraîche, & d'autres fois on attend qu'elle ſoit ſeche, ſuivant qu'on le trouve plus à propos.

On ſe ſert ſouvent de cette maniere pour les payſages, qui ne ſont pour la plupart que touchés, en attendant cependant toujours que l'huile, avec laquelle on a frotté, ſoit ſeche. Il n'en eſt pas de même de l'architecture, & l'on n'attend pas que l'huile ſoit ſeche pour tirer les moulures ſur les maſſes qui ont été peintes à plat: car, comme il les faut adoucir pour la

plupart, il eſt fort commode que le pinceau ou la broſſe qui adoucit, puiſſe couler facilement.

Un des grands avantages de la peinture à huile, c'eſt qu'elle donne le tems néceſſaire pour mêler autant qu'on veut les teintes les unes avec les autres, en les adouciſſant, & pour les faire paroître plus ſemblables au naturel : il en eſt de même pour les contours ronds & fuyans, qui ne doivent jamais être tranchés, mais toujours un peu noyés & adoucis avec le fond ſur lequel ils ſe trouvent. C'eſt pourquoi on commence toujours par finir ſur l'ébauche ces ſortes d'objets arrondis, leſquels ſont les plus avancés, afin que l'on puiſſe coucher un peu du fond proche des contours fuyans pour en noyer les couleurs enſemble : car ſans cela ces contours ſeroient tranchés, ce qui les feroit paroître ſecs & durs. Enſuite quand on finit les autres corps qui ſont derriere, & dont on a déja couché un peu de couleur, on joint la couleur qui eſt nouvelle avec celle qui a été couchée, le plus proprement qu'il

eſt poſſible, ſans y faire de bourrelets, de façon qu'on ne puiſſe pas s'appercevoir qu'elles ont été couchées à différentes repriſes. Il n'en eſt pas de même des corps qui ne paroiſſent pas ronds & qui doivent être tranchés, car pour ceux-là on finit le fond le premier, comme un ciel contre lequel il y a des arbres, qu'il faut toucher ſur le ciel, & autres choſes ſemblables qui ſont tranchées naturellement.

De la maniere de glacer les couleurs à huile.

Il faut ſavoir qu'il n'y a que les teintures & les couleurs qui ont peu de corps qui peuvent *ſe glacer*, car une couleur glacée n'eſt autre choſe qu'une couleur tranſparente, au travers de laquelle on peut voir le fond ſur lequel elle eſt couchée. On glace ſur les bruns pour leur donner plus de force, & ſur les couleurs claires & blanches pour les rendre très vives & éclatantes. Car une couleur glacée a toujours beaucoup plus d'éclat que ſi elle étoit peinte à l'ordinaire avec toutes ſes différentes teintes.

Lorſqu'on veut glacer des ouvrages à huile (ce qui ſe fait ordinairement aux draperies avec de l'outremer ou de la laque fine), on peint le deſſous fort clair & l'on va même juſqu'au blanc tout pur pour les grands rehauts; à l'égard des bruns, on les fait à l'ordinaire. On remarquera qu'il faut que les couleurs du fond ſoient fort fines & bien broyées, & de plus auſſi-tôt qu'on a peint le fond, tandis qu'il eſt encore tout frais, il faut y paſſer légérement & en tout ſens la broſſe à adoucir faite de poil de bléreau, afin que le fond qu'on veut glacer ſoit extrêmement uni. Sans cette précaution, la couleur qu'on glace par deſſus ne pourroit pas ſe coucher bien uniment, & elle auroit plus d'épaiſſeur dans tous les petits ſillons qui ſe font avec la broſſe, ce qui ne ſeroit pas propre & feroit un mauvais effet à la vue. On ne glace point à huile ſur un fond qui n'eſt pas bien ſec. Il y a des perſonnes qui mettent une couche de vernis ordinaire ſur le fond qu'ils veulent glacer, pour le rendre plus uni, ou lorſ-

qu'il eſt trop embu, & quand le vernis eſt ſec, ils glacent par deſſus: mais le vernis gâte toujours la couleur, comme nous l'avons déja remarqué. Il faut que la couleur, avec laquelle on glace, ſoit fine pour ſe bien étendre, & pour ſe coucher uniment & également, & qu'elle ſoit aſſez claire d'huile: pour glacer, on ſe ſert d'un pinceau de poil doux & fin.

Avis aux perſonnes qui commencent à peindre.

Les perſonnes qui commencent à peindre tombent ordinairement dans trois défauts. Le premier eſt qu'ils ſe ſervent de pinceaux trop petits: le ſecond, qu'ils donnent dans le gris & qu'ils ne mettent pas aſſez de jaune dans leurs teintes: le troiſieme eſt qu'ils gâtent & affadiſſent leurs teintes d'ombres à force d'y mêler du blanc en peignant, ou bien parce que pour leur teinte d'ombre ils ſe ſervent d'un pinceau qui aura ſervi à coucher une autre teinte dans laquelle il a entré du blanc.

Pour donc obvier à ces inconvéniens, il faut premierement ſe ſervir des plus gros pinceaux que l'on pourra, ſelon que les choſes l'exigeront, & ne point faire en pluſieurs coups ce qui ſe peut rendre en un ſeul. Secondement il faut être ſur ſes gardes pour le deuxieme défaut. Troiſiemement enfin on doit s'accoutumer à ne point brouiller les pinceaux. Car pour peu qu'il entre de blanc dans les grandes & fortes ombres, les carnations en perdent leur force & leur caractere : le jaune en cette occaſion faiſant un effet tout contraire, doit dominer dans les ombres, pourvu qu'il n'y ait point trop d'affectation,

Des couleurs qu'on emploie pour la peinture à huile.

Ceux qui ſont conſommés dans une heureuſe pratique de la peinture, ne ſauroient avec de mauvaiſes couleurs rien faire de frais ni de durable, à plus forte raiſon ceux qui commencent à manier le pinceau. L'économie eſt en cela une mauvaiſe

vaiſe excuſe, puiſque ſur une toile de vingt ſols, il n'entre pas ordinairement pour douze ſols de couleur, à moins qu'on ne faſſe des draperies d'outremer.

La bonté des couleurs conſiſte à être bien fines & bien broyées : il faut être curieux ſur-tout d'avoir de beau jaune, de la laque fine, qui ſoit très belle, & de beau ſtil de grain, dont le meilleur vient de Hollande en petites écailles ; celui qui tire ſur le verd ne vaut rien pour les carnations. Les autres couleurs ſont aſſez bonnes pourvu qu'elles ſoient bien broyées. Voici un petit détail ſur les couleurs dont on ſe ſert pour la peinture à huile.

Le blanc de plomb ſe tire du plomb que l'on enterre. Au bout de quelques années, de ce plomb même il ſe forme des écailles qui changent & deviennent un fort beau blanc. Quoique ce blanc ſubſiſte en peinture, il a toujours une mauvaiſe qualité, qui ſe corrige cependant par le moyen de l'huile en le broyant ſur la pierre.

Le blanc de céruſe eſt auſſi une rouille

de plomb, mais plus groſſiere que le blanc de plomb.

Le maſſicot jaune & *le maſſicot blanc* ſe font avec du plomb calciné.

L'orpin s'emploie calciné, & auſſi ſans l'être. Pour le calciner, on le met au feu dans une boîte de fer, ou dans un pot bien bouché : mais peu de gens veulent faire cette opération, parce que la fumée en eſt mortelle : il eſt même de peu d'uſage, parce qu'il eſt dangereux de s'en ſervir.

La mine de plomb ſe tire des mines de ce métal. On s'en ſert peu, parce qu'elle eſt mauvaiſe & ennemie des autres couleurs.

Le cinabre ou *vermillon* vient des mines de vif-argent. Ce minéral ne ſubſiſte pas long-tems à l'air.

Il y a de deux ſortes de laque : la groſſe & la fine. La *laque fine* ſe fait avec la cochenille ou avec de la bourre d'écarlate ; la groſſe ou la commune ſe fait avec du bois de Bréſil ou d'autres bois colorés. Cette derniere ne ſubſiſte pas à l'air, c'eſt pourquoi il s'en faut ſervir le moins que

l'on peut, ſi ce n'eſt pour ébaucher de grandes draperies, ou autres choſes ſemblables, dans leſquelles il en entreroit beaucoup. La bonne laque fine vient de Veniſe; elle eſt chere, mais on en uſe bien peu quand on ne s'en ſert que pour les carnations. Celle qui tire le plus ſur la couleur de roſe, ou la moins violette, eſt la meilleure. Pour connoître ſi la laque eſt fine, il faut la mettre tremper dans du jus de citron, dans lequel elle doit conſerver ſa couleur.

Les cendres bleues & les cendres vertes: elles ne ſervent guere que pour le payſage, & rarement pour les draperies.

La terre verte eſt bonne par-tout où l'on veut l'employer, excepté dans les carnations.

Le bleu d'Inde eſt d'un fréquent uſage dans la peinture à huile, ſoit pour faire des ciels, ſoit pour des draperies. Quand il eſt bien apprêté, il ſe conſerve long-tems beau. Il ne faut pas y mettre trop d'huile, mais le coucher un peu épais & brun, parce qu'il ſe décharge aſſez par la

ſuite. On l'emploie auſſi avec ſuccès dans la détrempe, étant bon à faire des verds.

Le ſtil de grain ſe fait de graine d'Avignon, qu'on fait tremper & bouillir : puis on y jette des cendres de ſarment ou du blanc de craie pour donner du corps à la laque, après quoi l'on paſſe le tout au travers d'un linge fort fin.

Le noir de fûmée eſt une mauvaiſe couleur, qui eſt cependant propre à peindre des draperies noires. On lui préfere avec raiſon *le noir d'os* & *le noir d'ivoire*, leſquels ne ſont pas ſi faciles à s'évaporer.

Le verd-de-gris eſt la peſte de toutes les couleurs, & il eſt capable de perdre tout un tableau s'il en entroit la moindre partie dans l'imprimure d'une toile ; il a d'ailleurs une couleur fort belle & agréable. Quelquefois on le calcine pour lui ôter ſa malignité & le rendre plus durable, mais il eſt dangereux à calciner auſſi-bien que l'orpin ; & quelque purifié qu'il puiſſe être, il ne faut l'employer que ſeul, car il gâteroit les couleurs avec leſquelles on pourroit le mêler. On eſt co-

pendant obligé d'en uſer à cauſe qu'il ſeche beaucoup, & l'on en mêle ſeulement un peu dans les noirs qui ne ſécheroient jamais tout ſeuls. Il faut bien prendre garde de ne pas ſe ſervir, pour les autres couleurs, de broſſes ou de pinceaux avec leſquels on ait employé du verd-de-gris. On fait un grand uſage de cette couleur à la campagne pour les contrevents des fenêtres, & pour les grilles & les treillages de jardins.

CHAPITRE V.

De l'impreſſion des toiles, planches, &c. & de la préparation des huiles qui ſervent à la peinture.

ON a vu ci-devant que la peinture pouvoit ſe pratiquer ſur des toiles ou ſur des planches préparées, & même ſur des murailles; nous allons expliquer dans ce chapitre les différentes manieres d'impri-

mer les surfaces qu'on veut peindre pour les rendre propres à recevoir cette peinture.

Maniere d'imprimer les toiles pour la peinture à huile.

On peint présentement beaucoup plus sur toile que sur toute autre matiere, principalement pour les grands tableaux, parce que la toile est plus commode à transporter que le bois, qui est pesant & qui est d'ailleurs sujet à se fendre. Pour cet effet on choisit des toiles neuves assez claires, unies & ayant le moins de nœuds qu'il est possible. On les tend sur des chassis de bois avec de petites broquettes, en rebordant la toile sur l'épaisseur du chassis où on l'attache, en mettant les broquettes à trois ou quatre doigts de distance l'une de l'autre. Quand la toile est bien tendue sur le chassis, qui doit être ferme & solide, garni de sa traverse & de ses écharpes pour le maintenir en bon état, on l'encolle d'abord avec de la colle faite de rognure de gants ou de cuir, qui doit être figée

& refroidie. Cette colle se couche avec le tranchant d'un grand couteau qui est assez mince, en le penchant un peu : le couteau a son manche recourbé vers le dos, afin que la main qui le tient ne touche pas à la toile en s'en servant.

On pousse un peu la toile par derriere aux endroits où l'on passe le couteau pour étendre la colle plus uniment & plus également, & l'on n'y en laisse que le moins qu'on peut. On racle aussi-tôt toute la colle qui a passé par derriere, avec le même couteau, afin que la toile soit plus également encollée. Elle devient alors fort tendue, & on la laisse bien sécher. Cette colle sert à boucher tous les trous de la toile, & à en coucher tous les petits fils ; mais pour la rendre encore plus unie quand elle est seche, on la frotte en tout sens avec une pierre de ponce bien applatie, pour en emporter tous les nœuds & les inégalités.

On imprime ensuite la toile avec quelque couleur simple & amie des autres couleurs, comme du brun rouge broyé à

l'huile, médiocrement épais, dans lequel on met quelque ficcatif, qui eſt pour l'ordinaire un peu de mine rouge ou de blanc de plomb bien broyé, pour le faire plutôt ſécher. La couleur de cette *imprimure* ſe broye avec de l'huile de noix ou de lin; & pour la coucher auſſi légérement qu'il eſt poſſible, on l'étend ſur la toile avec le même couteau qui a ſervi pour la colle, en pouſſant la toile par derriere, de diſtance en diſtance, à meſure qu'on étend la couleur, pour n'y en laiſſer que très peu, & ſeulement autant qu'il en faut pour commencer à unir la toile. S'il étoit paſſé un peu de cette couleur par derriere par quelques petits trous de la toile que la colle n'auroit pas bien bouchés, il faut la ratiſſer encore toute fraîche avec le tranchant du couteau, & laiſſer enſuite bien ſécher cette premiere imprimure. Après cela on ponce encore la toile pour la rendre plus unie & pour la préparer à recevoir une ſeconde couche.

Il y a des peintres qui aiment mieux les toiles qui n'ont qu'une ſeule couche

de couleur & qui les préferent à celles qui en ont deux, parce qu'elles font moins *mourir* les couleurs & qu'elles ſe roulent plus facilement quand on veut les tranſporter. Cependant comme le grain de la toile paroît toujours beaucoup ſur celles qui n'ont qu'une couche, on ne s'en ſert guere que pour de grands ouvrages.

On donne donc preſque toujours deux autres couches d'impreſſion, l'une après l'autre, ſur la premiere, en ponçant toujours la précédente, quand elle eſt bien ſeche, avant que de mettre la ſuivante. Ces dernieres imprimures ſont compoſées de blanc de plomb mêlé de rouge brun, & d'un peu de noir de charbon, pour rendre le fond d'un gris rougeâtre qui convient en général à toutes les couleurs de la peinture; obſervant d'y mettre le moins de couleur que l'on peut, pour que la toile en ſoit moins caſſante & que les couleurs qu'on vient enſuite à coucher deſſus, en peignant, ſe conſervent mieux. Quand cette derniere couche eſt bien ſeche, la toile eſt alors préparée & en état

de recevoir la peinture. Il eſt à remarquer que les couleurs s'en conſerveroient beaucoup mieux ſi elles étoient couchées ſur la toile nue & ſans être imprimée, mais il faudroit choiſir pour cet effet une toile extrêmement ſerrée & unie. Si même on faiſoit l'imprimure ſeulement en détrempe, il eſt certain que les couleurs en paroîtroient beaucoup plus vives, parce que cette ſorte d'imprimure boiroit l'huile qu'on eſt obligé de mêler avec les couleurs & qui leur ôte une partie de leur éclat. Auſſi de très-fameux peintres, tels que *le Titien* & *Paul Veronèſe*, dans l'idée où ils étoient que les imprimures à huile gâtoient toujours les couleurs de leurs tableaux, ſe ſont ſervis de toiles imprimées de blanc en détrempe, & ils ont peint à huile par deſſus, ce qui fait que leurs couleurs ſont demeurées très vives & très éclatantes. Car la couleur des fonds paroît toujours & *tue*, comme on dit, celles qu'on y met enſuite, ſur-tout ſi elles ſont d'une teinte différente, & s'il n'y en a pas fort épais. Alors l'huile venant à s'éva-

porer en séchant, il ne reste plus que la couleur qui est toujours assez mince pour laisser entrevoir le fond. C'est pourquoi, pour bien garnir un tableau de couleur, on est obligé de peindre une même chose à plusieurs reprises & avec la même couleur.

Il faut avouer cependant que les toiles imprimées d'abord avec une couche à détrempe, sont sujettes à s'écailler & ne se roulent que difficilement, c'est ce qui empêche de les préparer de cette maniere, & ce qui oblige par conséquent de les imprimer avec des couleurs à huile. Mais quand la toile est bonne, fine & bien serrée, le moins qu'on peut y mettre d'huile & de couleurs pour l'imprimer est toujours le meilleur, prenant garde sur-tout que l'huile & les couleurs soient bonnes. Au reste la mine de plomb, que quelques-uns mêlent dans leur imprimure pour la faire plutôt sécher, nuit beaucoup à la vivacité des couleurs & efface bientôt la beauté du coloris des tableaux.

Pour peindre à huile sur une muraille.

Il faut premierement que la muraille soit bien unie & bien seche : alors on y donne deux ou trois couches d'huile bouillante, & cela jusqu'à ce que l'enduit demeure gras & qu'il n'*emboive* plus. Après cela on l'imprime de couleurs siccatives. Pour cet effet on prend du blanc de craie, de l'ocre rouge, ou d'autres sortes de terres qu'on broye un peu ferme, & l'on en met une couche sur le mur. Lorsque cette imprimure est entierement seche, on y peut dessiner ce que l'on veut & peindre ensuite par dessus, mêlant un peu de vernis parmi les couleurs, afin de n'être pas obligé de les vernir ensuite.

Il y a des personnes qui préparent la muraille d'une autre maniere, afin qu'elle soit plus seche & que l'humidité n'en fasse pas détacher les couleurs par écailles, comme il arrive quelquefois, à cause de l'huile qui lui résiste & qui l'empêche de s'échapper. On fait un enduit avec de la chaux & de la poudre de marbre ou du

ciment fait de tuiles bien battues, on l'étend avec la truelle pour le rendre bien uni, & on l'imbibe d'huile de lin avec une groſſe broſſe. Enſuite ayant préparé une compoſition de poix grecque, de maſtic & de gros vernis qu'on fait bouillir enſemble dans un pot de terre; avec une broſſe on en couvre la muraille, & l'on frotte enſuite cette matiere avec une truelle chaude pour l'étendre & la mieux unir. Cette préparation faite, on imprime tout le mur avec les couleurs ci-deſſus, avant que d'y rien deſſiner.

On peut encore faire un enduit ſur le mur avec du mortier compoſé de chaux, de ciment de briques & de ſable. Lorſque celui-ci eſt bien ſec, on en fait un ſecond avec de la chaux, du ciment bien ſaſſé & du mâche-fer ou écume de fer, autant de l'un que de l'autre. Cette compoſition étant bien battue & incorporée enſemble avec des blancs d'œufs & de l'huile de lin, il s'en fait un enduit ſi ferme qu'on ne peut rien trouver de meilleur. On obſervera qu'il ne faut pas quitter l'enduit

pendant que la matiere y eſt fraîchement appliquée, & qu'il faut l'étendre continuellement avec la truelle, juſqu'à ce que le mur en ſoit tout couvert & que l'enduit ſoit extrêmement poli : car ſans cela l'enduit ne manqueroit pas de ſe fendre à pluſieurs endroits. Quand il eſt bien ſec, il faut l'imprimer comme on a vu ci-devant.

On ne peint guere que ſur des murs enduits de plâtre, parce qu'ils ſont extrêmement unis, & que d'ailleurs l'huile s'y emboit & pénetre, ce qu'elle ne feroit pas ſur des murs enduits de mortier. On pourroit pourtant faire un enduit ou maſtic compoſé de réſine & de beaucoup de brique pilée, lequel étant appliqué à chaud & uni avec la truelle, ſur un gros enduit de mortier ordinaire, pourroit préparer la muraille à recevoir les couleurs à huile qui s'incorporeroient dans les parties de la brique. Cette incruſtation auroit l'avantage de durer bien plus que le plâtre, qui ne peut ſubſiſter long-tems dans les lieux humides & expoſés aux injures de l'air.

Maniere d'imprimer le bois pour la peinture à huile.

On prépare les planches de bois pour la peinture à huile en les encollant d'abord des deux côtés avec de la colle chaude, faite de cuir, de parchemin, ou de rognures de gants, comme celle dont on ſe ſert pour la détrempe : on en met des deux côtés pour empêcher que la planche ne ſe tourmente. Enſuite quand la colle eſt ſeche, on racle légérement le côté ſur lequel on doit peindre pour unir cette premiere couche, & l'on imprime encore les deux côtés avec du blanc de craie & de la colle, ſe ſervant d'une broſſe douce, ce qu'on réitere pluſieurs fois de ſuite, obſervant de laiſſer toujours bien ſécher la couche précédente & d'unir à chaque couche le côté ſur lequel on doit travailler, avant que d'y en mettre une nouvelle. Il faut paſſer ces couches fort promptement & ne frotter que légérement, de peur de détremper la colle de la derniere couche. Ces différentes couches

ſervent à remplir les pores du bois & à rendre le fond plus uni. Enfin on imprime ces planches d'une couleur à huile qui doit être médiocrement épaiſſe, en la couchant uniment avec la broſſe douce. Cette couleur eſt compoſée, comme nous l'avons dit ci-devant, pour l'ordinaire de blanc de plomb ou de céruſe, mêlé d'un peu de brun rouge & de noir de charbon, ce qui fait un gris tirant ſur le rouge. Cette imprimure étant bien ſeche, on y trace le deſſein, & l'on y applique les couleurs.

Quelques perſonnes donnent deux couches de cette couleur l'une après l'autre, & quand la premiere eſt ſeche, ils la frottent avec une pierre de ponce, ou bien ils la ratiſſent légérement avec le tranchant d'un couteau pour en ôter toutes les inégalités : enſuite ils mettent leur ſeconde couche, & alors le bois eſt préparé pour y travailler. Ces planches ſont bien plus unies que les toiles, auſſi s'en ſert-on très avantageuſement pour de petits ouvrages qui demandent beaucoup de propreté.

Préparation des planches de cuivre pour la peinture.

Pour les planches de cuivre, après qu'elles ont été dreſſées & poncées comme elles doivent être en ſortant des mains du cuivrier (1), on les imprime d'abord de la couleur à huile qui doit faire le fond, & qui doit être comme les dernieres couches qu'on met ſur les planches de bois. On y en met deux ou trois l'une après l'autre, obſervant de laiſſer toujours ſécher la précédente avant que d'y en mettre une nouvelle. Mais comme ces couches ſont ordinairement trop polies, ce qui empêcheroit d'y peindre facilement, parce que la couleur gliſſeroit trop ſur cette ſurface unie, on bat un peu l'imprimure toute fraîche avec la paume de la main, pour y former un petit grain qui puiſſe mieux happer la couleur.

On peut encore ne pas faire d'autre préparation aux fonds de cuivre que de

(1) Voyez le *Traité de la Gravure à l'eau forte*, par *Abr. Boſſe*, nouvelle édition augmentée par *Jombert*, en 1745.

couper une gouſſe d'ail en deux, & en frotter le côté du cuivre ſur lequel on veut peindre, à moins qu'on ne voulût un fond d'une autre couleur que celle du cuivre.

Des huiles qui ſervent pour la peinture.

Toutes les couleurs qui peuvent ſervir dans la peinture à huile ſe broyent communément avec de l'huile de noix, qui eſt *ſiccative* de ſa nature. A ſon défaut on y emploie de l'huile d'œillet, qui n'eſt pas ſi bonne, ou de l'huile de lin; mais comme elles ſont plus jaunes & plus graſſes que l'huile de noix, on ne s'en ſert guere que pour les peintures d'impreſſion, parce qu'elles ſont à meilleur marché. Il y a des peintres qui ont employé de l'huile tirée de la graine de pavots blancs, parce qu'elle eſt beaucoup plus blanche & plus claire que l'huile de noix, & qu'elle a d'ailleurs la même qualité d'être ſiccative: mais ce raffinement n'eſt bon que pour de très petits ouvrages où l'on recherche tout ce

qui peut contribuer à la beauté & à la vivacité des couleurs.

Pour faire couler les couleurs & pour retoucher plus aiſément un tableau, on ſe ſert d'huile d'aſpic, qui fait boire & ôte le luiſant du tableau. Elle eſt propre auſſi à enlever la craſſe des tableaux & à les nettoyer, mais il faut prendre garde qu'elle n'emporte les couleurs. Elle eſt faite avec les épis de la fleur de lavande.

Il y a une autre huile tirée de la réſine du méleſe, du ſapin, ou du térébinthe qui croît dans l'iſle de Chypre; on l'appelle *huile de térébenthine*. Elle eſt encore fort bonne à retoucher les tableaux, & principalement pour mêler avec l'outremer & les émaux, parce qu'elle ſert à les étendre & qu'elle s'évapore auſſi-tôt. Lorſqu'on uſe de cette derniere, il n'eſt pas néceſſaire de mêler beaucoup d'autre huile dans les couleurs avec celle-ci, parce qu'elles ne ſerviroient qu'à la faire jaunir.

Quoique l'huile de noix ſoit ſiccative, il y a pourtant quelques couleurs qui, étant mêlées & broyées avec cette huile,

ne ſechent jamais : il y en a d'autres qui ne ſechent que difficilement. C'eſt ce qui a obligé les peintres de chercher quelques moyens pour faire ſécher ces ſortes de couleurs.

On a trouvé, par exemple, que la couperoſe blanche fondue & ſéchée ſur une platine de fer étoit un bon ſiccatif lorſqu'on en mêloit un peu parmi les couleurs ; mais pour la bien mêler, il faut qu'elle ſoit broyée à l'huile. Comme elle n'a aucune couleur, elle ne gâte point celles où on la met, telles que l'outremer & la laque qui ne ſechent point toutes ſeules.

Il eſt vrai qu'en mettant beaucoup de blanc de plomb dans ces couleurs elles ſechent aſſez facilement, pourvu néanmoins que le blanc de plomb ne ſoit pas nouvellement broyé, ni avec de nouvelle huile ; autrement il ſeroit lui-même difficile à ſécher, ſur-tout en hiver : on remarquera à cette occaſion, en général, que toutes les couleurs à huile ſechent bien plus promptement en été qu'en hiver.

Cependant comme la couperose est un sel, il est à craindre qu'elle ne se sépare des couleurs par la suite, sur-tout si les tableaux sont exposés à l'humidité, & qu'en se fondant avec cette humidité elle ne laisse sur les tableaux une espece de farine blanche quand elle vient à se sécher. C'est ce qui a obligé de recourir à d'autres siccatifs que ce minéral.

Huile siccative pour la peinture.

L'huile qu'on appelle *siccative*, est très commune & fort en usage dans la peinture : sa composition est des plus faciles. Ce n'est que de l'huile de noix cuite à petit feu dans un pot de terre avec de la litarge bien broyée avec la même huile : on met environ un huitieme ou tout au plus un dixieme de litarge. Il faut la faire cuire doucement, de peur qu'elle ne noircisse, ou qu'elle ne se répande en bouillant trop fort ; & quand elle commence à s'épaissir, on l'ôte de dessus le feu & on la bat bien avec une spatule de bois, en y versant un peu d'eau : d'abord qu'elle est

repoſée, elle eſt bonne à employer. On obſervera qu'il eſt néceſſaire que le pot dans lequel on la fait cuire, ne ſoit qu'à moitié plein, de crainte qu'en bouillant elle ne monte par deſſus les bords & ne ſe répande dans le feu. Il y a des perſonnes qui jettent dans l'huile, lorſqu'elle eſt ſur le feu, un oignon coupé en pluſieurs morceaux, ou une tranche de pain pour la dégraiſſer & pour la rendre plus coulante, du moins à ce qu'ils prétendent. On met un peu de cette huile cuite dans les couleurs qui auroient peine à ſécher toutes ſeules, telles que l'outremer, la laque, les ſtils de grain, le noir de charbon, & ſurtout le noir d'os ou d'ivoire, où il faut mettre plus de ſiccatif que dans les autres couleurs : ſi l'on n'y en mettoit point du tout, ce noir ſeroit des années entieres à ſécher.

On peut encore faire de l'huile ſiccative d'une autre maniere. On prend de l'émail ou de l'azur en poudre, & on le fait bouillir dans de l'huile de noix. Au bout de quelque tems on retire le vaiſſeau

du feu, & on laiſſe repoſer le tout. Le deſſus de cette huile ſert à mêler avec le blanc & à le détremper : on s'en ſert auſſi pour les autres couleurs qu'on veut conſerver pures & éclatantes.

Huile à broyer les couleurs pour réſiſter aux injures de l'air.

Prenez deux onces de maſtic en larmes bien claires & broyez les avec de l'huile de lin. Verſez ce mêlange dans un pot verniſſé que vous mettrez ſur le feu : vous y ferez fondre peu à peu le maſtic, remuant toujours la matiere : puis vous laiſſerez refroidir cette huile & regarderez ſi le maſtic eſt fondu & bien incorporé avec l'huile. Alors vous vous en ſervirez pour broyer vos couleurs, leſquelles réſiſteront à l'air, & vous en peindrez les ouvrages qui doivent être expoſés à l'injure du tems.

Huile graſſe ou ſiccative pour les couleurs.

Délayez dans un demi-ſeptier d'huile de lin & un demi-verre d'eau, gros comme

la moitié d'un œuf de couperose blanche; ajoutez-y autant de litarge d'or & autant de mine rouge, & enfin gros comme une petite noix de blanc de plomb broyé à l'huile. Faites bouillir le tout lentement pendant une heure & demie. Lorsque la liqueur sera devenue rouge, tirez le vaisseau du feu & laissez la reposer: pour bien dépurer l'huile, vous la verserez peu à peu & par inclination dans un autre vaisseau propre. Il y en a qui, au lieu de couperose, y mettent même quantité de terre d'ombre pulvérisée.

On peut encore verser de l'huile de lin ou de l'huile de noix dans un vaisseau de plomb, & ayant couvert ce vase avec un couvercle de verre, l'exposer en été aux rayons du soleil: l'huile deviendra grasse en fort peu de tems.

Pour faire de l'huile grasse en une heure.

On peut faire de l'huile grasse ou siccative en très peu de tems, en broyant de la litarge d'or avec de l'huile de noix; après qu'elle est bien broyée, on fait bouillir

bouillir le tout sur le feu l'espace d'un demi-quart d'heure, & l'huile grasse est bonne à employer. Sur une pinte d'huile il faut une livre de litarge.

CHAPITRE VI.

Des secrets pour peindre à l'huile sur les estampes, & sur le verre.

Maniere de peindre à huile les estampes en taille-douce.

CETTE peinture est aisée à faire. Pour cet effet on colle l'estampe sur un chassis de bois après l'avoir humectée d'eau, comme si l'on vouloit faire un chassis de papier. Lorsqu'elle est seche, il faut la vernir par derriere avec de l'huile de térébenthine, ou avec du vernis ordinaire pour les tableaux, ou enfin avec le vernis dont la composition est ci-après. Puis il faut avoir des couleurs broyées avec de l'huile de noix & les appliquer à plat &

ſans ombrer ſur le revers de chaque partie de l'eſtampe, telles que les carnations, les cheveux, les draperies, &c. faiſant à peu près les mêlanges : comme du blanc & un peu de vermillon pour les carnations, un peu plus de rouge aux joues & aux levres, &c. On couche ces couleurs à plat, parce que les tailles de la gravure & les traits qui repréſentent les ombres, ſuffiſent & font l'effet des demi-teintes & des ombres. Lorſque vous aurez couché, comme on vient de dire, toutes les couleurs ſur le dos de l'eſtampe, vous la vernirez du côté de l'impreſſion avec un vernis blanc, & la laiſſerez ſécher. Si elle ne vous paroît pas aſſez luiſante ou tranſparente, verniſſez-la encore une fois. Mais avant que de la laiſſer entierement ſécher, ſi vous avez deſſein d'y appliquer de l'or ou de l'argent moulu en quelques endroits, vous détremperez de l'or en coquille avec de l'eau gommée, & vous l'y appliquerez un peu épais, autrement l'or venant à ſécher, ſe retireroit par petits points ; au lieu que ſi l'or ou l'argent eſt en bonne conſiſtance,

vous en admirerez la beauté ſur le vernis. Le tout étant bien ſec & l'eſtampe étant encore ſur ſon même chaſſis, ſi vous appréhendez qu'elle ne ſe caſſe ou ne ſe déchire par la ſuite, il faut avoir un carton ou un petit ais mince de la même grandeur que l'eſtampe & la coller deſſus cet ais ſans l'ôter du chaſſis, juſqu'à ce qu'elle ſoit bien ſeche. Alors vous pouvez la retirer & la mettre dans une bordure.

Vernis pour préparer les taille-douces avant que de les peindre à huile.

Ce vernis ſe fait ſans feu, en la maniere ſuivante. Mettez dans un vaſe de terre ou de faïance un quarteron de térébenthine, autant d'huile d'aſpic, & la hauteur d'un doigt d'eſprit de vin dans un verre. Délayez la matiere avec un pinceau de la groſſeur du pouce, & le plus doux que vous pourrez trouver, juſqu'à ce qu'elle ſoit épaiſſe comme un glaire d'œuf. Alors votre eſtampe étant montée ſur ſon chaſſis, vous la frotterez par derriere, en étendant le vernis le plus

promptement qu'il ſe pourra, en la couchant à plat, & vous en ferez autant du côté de la gravure en la retournant, puis la laiſſerez ſécher. Il ne faut point mettre l'eſtampe debout, mais la coucher à plat, enſorte qu'elle ne porte que ſur l'épaiſſeur du chaſſis. Si le vernis eſt long-tems à ſécher, mettez-y une couche d'eſprit de vin par deſſus.

Autre maniere mieux détaillée.

Prenez des eſtampes ou images en taille-douce, dont les figures ſoient un peu grandes, & où il y ait fort peu d'ombres & beaucoup de lumiere. Celles qui ſont gravées en maniere noire & ſans hachures, y ſont très propres & font un bel effet. Humectez légérement une de ces eſtampes par derriere avec une éponge imbibée d'eau nette, collez proprement cette eſtampe ſur un chaſſis de bois avec de la colle de farine, & laiſſez la ſécher. Prenez enſuite du vernis ordinaire & mêlez y trois fois autant d'huile de térébenthine, faites le chauffer un peu ſur les cendres

chaudes, & l'ayant bien brouillé avec une broſſe de poil de porc : couchez-en également par-tout ſur le derriere de votre eſtampe. S'il ſe trouve quelques endroits où le vernis n'ait point pénétré, mettez-y une goutte de la même huile & paſſez-y enſuite la broſſe. Deux ou trois heures après, donnez-encore une couche de votre vernis pur & ſans addition d'huile, & expoſez votre chaſſis au ſoleil ou dans un lieu chaud. Réiterez vos couches juſqu'à ce que l'image ſoit extrêmement claire & tranſparente comme du verre blanc, & laiſſez-la ſécher juſqu'à ce que le vernis ne prenne plus au doigt. Alors vous obſerverez quel eſt l'envers de l'eſtampe pour y appliquer vos couleurs en la maniere ſuivante.

Prenez de la couleur de cheveux & mettez-en par-tout où il y a du poil, prenant garde de déborder, il vaut mieux laiſſer quelques cheveux échappés ſur le viſage ſans y mettre de cette couleur. Après cela faites le vermeil des joues avec la couleur qui lui eſt propre. Pour agir plus ſûre-

ment, opposez une feuille de papier blanc à l'endroit où vous voulez appliquer vos couleurs, afin de mieux voir l'effet & le degré de la teinte que vous devez mettre. Puis le blanc des yeux, le rond de la prunelle, les sourcils, les levrés, &c. Composez ensuite de la couleur semblable aux carnations des figures que vous voulez faire, & couchez-en par-tout sur le visage, sans autre attention sinon qu'il ne faut pas frotter en couchant cette couleur, de crainte d'effacer celle qui y est déja & de gâter ce qui est fait. Observez la même chose à l'égard du reste du corps où il se trouve de la couleur de chair à mettre. Pour les draperies & autres morceaux, il n'y a qu'à les reconnoître & leur donner tout uniment les couleurs qui leur conviennent sans aucune autre façon, sinon qu'elles soient bien broyées avec de l'huile de noix ou de lin. Les hachures & les tailles de l'estampe, comme on l'a dit ci-devant, feront d'elles-mêmes l'effet des ombres sous les teintes que vous y aurez appliquées. On a vu précédemment quelles sont les

couleurs les plus usitées pour la peinture à huile; voici celles qui conviennent le mieux pour cette sorte de travail.

Pour les draperies d'écarlate, on prend du beau vermillon avec un peu de laque fine & de mine orangée.

Pour la couleur de cerise, du vermillon mêlé avec un peu de blanc de plomb.

Pour la couleur de feu, du vermillon & du stil de grain.

Pour le jaune, du beau massicot doré & pâle, avec du jaune de Naples.

Pour l'aurore claire, comme les rayons du soleil, les gloires, &c. de l'ocre jaune, du vermillon & du blanc, le tout à volonté.

Pour le noir, on ne se sert point de noir pur; mais on le représente avec du gris composé de noir de charbon de saule, ou de noir d'os brûlés, mêlé avec du blanc de plomb : c'est ainsi qu'on rend toutes les étoffes noires, de soie ou autres.

Pour les fonds & les rochers, on prend du blanc mêlé avec du noir d'os. Les maisons, les masures & les fabriques d'ar-

OXFORD-TAYLOR

chitecture ſe repréſentent auſſi avec le même gris plus ou moins foncé.

Les éloignemens, payſages & terraſſes ſe font de différente maniere. Quand les arbres ſont dans le lointain, on prend un peu de bleu ou des cendres vertes avec un peu d'ocre jaune, & quelquefois un peu de laque aux troncs les moins éloignés. Pour les branchages qui ſe trouvent plus proches, on ſe ſert de verd de mer fait avec du ſtil de grain, des cendres bleues & du blanc, plus ou moins. Et pour les terraſſes, on prend quelquefois du rouge brun, de l'ocre jaune & du noir d'os.

Pour les toits & couvertures de maiſons, on mêle du gris & du rouge à diſcrétion.

Les nuées ſe repréſentent, 1°. avec du blanc & du vermillon, ſi elles doivent être rougeâtres. Si elles doivent être claires, on y met plus de blanc, particuliérement lorſqu'elles approchent davantage du ſoleil. Les nuées ordinaires ſe font communément avec du charbon de ſaule, du blanc & tant ſoit peu de rouge.

Les eaux ſe font avec des cendres vertes & bleues, quelquefois avec du blanc.

La couleur de chair ſe fait pour les hommes, avec du blanc, de l'ocre jaune, & un peu de rouge brun : pour ceux qui ont le tein baſané, avec du blanc, de l'ocre jaune, du rouge brun, & un peu de vermillon. Pour les femmes & les enfans, on prend du blanc de plomb, du vermillon, de la laque fine, & un peu de mine orangée : le tout à volonté.

Pour les cheveux, on ſe ſert de blanc & d'ocre jaune pour les blonds, & de blanc mêlé avec du noir d'os pour les bruns.

Le violet ſe fait avec du bleu & de la laque fine. Le verd, avec du verd-de-gris & du maſſicot, ou bien avec des cendres bleues & du ſtil de grain : il s'éclaircit avec le blanc : ſi on veut plus verd, il faut y mettre plus de ſtil de grain, & pour le rendre plus éclatant, il y faut plus de maſſicot jaune.

Votre ouvrage étant achevé, vous le pourrez vernir, pour en conſerver les cou-

leurs, avec un des vernis dont on ſe ſert pour les tableaux à l'huile.

Pour peindre ſur le papier, comme en huile.

Prenez un jaune d'œuf bien ſéparé du blanc, délayez-le avec deux fois plein la moitié de ſa coquille d'eau claire, battez bien ce mêlange & mettez-en un peu dans toutes les couleurs dont vous voulez vous ſervir pour peindre ſur l'eſtampe.

Pour imiter avec une eſtampe la peinture ſur verre.

Ayez un verre blanc de la grandeur de votre eſtampe & mettez deſſus deux couches de vernis que vous ferez de la façon ſuivante. Il faut prendre quatre onces de térébenthine de Veniſe, une once & demie d'eſprit de térébenthine, autant d'eſprit de vin, deux gros de maſtic en larmes, & faire bouillir le tout l'eſpace d'une heure dans un pot de terre verniſſé : lorſqu'il ſera froid, vous en appliquerez une couche ſur le verre, bien également. La

premiere couche étant seche, il faut y en mettre une seconde, & sitôt que celle-ci sera presque seche, on doit coucher dessus le plus proprement qu'il se pourra l'estampe qui doit être préparée auparavant, comme on va le voir.

Prenez un vaisseau de verre, de faïance ou de terre vernissée, dont le fond soit aussi large que l'estampe, plat & uni, ayant son ouverture aussi large que le fond. Mettez dans ce vaisseau autant d'eau-forte qu'il en est nécessaire pour couvrir tout le fond, puis vous coucherez votre estampe à plat sur cette eau-forte du côté de la gravure. Vous l'en retirerez après, & l'ayant essuyée bien doucement entre deux linges ou entre deux papiers gris, vous laverez votre estampe dans deux ou trois eaux claires, & l'essuierez comme ci-devant. Cela fait, vous l'appliquerez sur le verre, faisant ensorte qu'elle s'y colle bien uniment, sans faire aucun pli ni élevure du papier. Alors vous mouillerez le bout du doigt dans de l'eau nette, & ayant humecté l'estampe par derriere,

vous enleverez, en frottant avec le même doigt, tout le papier où l'impreſſion n'a pas marqué. Il n'y reſtera enfin que les traits de l'eſtampe ſur leſquels vous pourrez peindre par derriere avec des couleurs à huile, les plus vives & les plus légeres, & vous aurez une peinture que la pouſſiere ni l'air ne pourront gâter. Pour en venir à bout, il n'eſt pas néceſſaire de ſavoir peindre ni deſſiner, il ne faut que de la patience & un peu d'adreſſe.

Autre maniere de coller une eſtampe ſur le verre.

Ayez un verre blanc de la grandeur de votre eſtampe, & faites-le chauffer pour y appliquer avec un pinceau de la térébenthine de Veniſe, qui s'étendra deſſus facilement & également en la mettant un peu ſur le feu. Appliquez enſuite l'eſtampe ſur ce verre ainſi préparé, du côté de l'impreſſion, après l'avoir fait bouillir l'eſpace d'un demi-quart d'heure dans de l'eſprit de vin : d'autres ſe contentent de l'y laiſſer tremper pendant vingt-quatre

heures, ſans la faire bouillir. Le verre ſur lequel l'eſtampe eſt collée étant refroidi, mouillez le bout du doigt, frottez-en doucement ſur le papier que vous enleverez petit à petit, juſqu'à ce qu'il ne reſte plus que l'impreſſion. Alors vous mettrez bouillir au bain-marie, dans un matras, une partie de térébenthine ſur quatre d'eſprit de vin, pendant un bon quart d'heure. Puis vous coucherez de cette compoſition ſur le derriere de l'eſtampe; & quand la ſeconde couche ſera ſeche, on peut y appliquer les couleurs & l'on aura de fort belles peintures, parce qu'on peut y employer des eſtampes bien gravées, qu'on n'a pas la peine de deſſiner.

Autre façon de peindre des eſtampes ſur verre.

Prenez une eſtampe de moyenne grandeur & rognez-en la marge juſqu'au bord de la gravure. Mettez-la tremper dans de l'eau commune, pendant trois jours dans un baſſin plat & uni, qui ſoit aſſez grand pour la contenir ſans être pliée. Ayez un

verre de la grandeur de votre eſtampe, frottez-le devant le feu avec de la térébenthine de Veniſe, obſervant d'y en mettre le moins épais que vous pourrez. Ayant retiré votre eſtampe de l'eau, mettez-la entre deux ſerviettes bien étendues pour l'eſſorer un peu ; étant bien eſſuyée, vous l'appliquerez du côté de la gravure ſur le côté du verre qui a été frotté de térébenthine, paſſant légérement la main par derriere pour l'applatir, enſorte qu'il n'y reſte aucune élevure ni pli. S'il s'y en faiſoit quelqu'un, on en feroit ſortir l'air en perçant le papier à cet endroit avec une épingle. On ôte enſuite le papier, en frottant légérement avec le bout du doigt, comme on a vu ci-devant, juſqu'à ce qu'il ne reſte plus que les traits de la gravure. Si le papier ſéchoit trop promptement, enſorte qu'il ne puiſſe plus s'enlever facilement avec le doigt, il faudroit réhumecter un peu cet endroit avec de l'eau & le laiſſer s'imbiber, alors il s'enlevera très aiſément. Cela fait, vous paſſerez avec un pinceau bien net une couche d'huile de

térébenthine ſur votre image, & la laiſſerez pénétrer juſqu'à ce que les traits de la gravure paroiſſent autant d'un côté que de l'autre. S'il en eſt beſoin, vous y en mettrez deux couches. L'huile étant un peu ſeche, il ne reſte plus qu'à y appliquer les couleurs, comme on l'a dit ci-deſſus.

On obſervera qu'il y a trois teintes dans les eſtampes gravées comme dans les tableaux : ſavoir, l'ombre, les demi-teintes, & les clairs. L'ombre eſt ce qui eſt le plus nôir & marqué ordinairement par des tailles croiſées l'une ſur l'autre. Les demi-teintes tiennent le milieu entre les ombres & les jours, & ſe font en gravure avec des tailles légeres & plus écartées les unes des autres. Les clairs enfin ſont repréſentés par le blanc du papier, ſans aucune hachure. Il faut garder le même ordre en appliquant les couleurs par derriere l'eſtampe collée ſur le verre. Sur l'ombre, on met les couleurs les plus obſcures & les plus foncées. Sur les demi-teintes, il faut des couleurs plus vives; enfin ſur les clairs, qui repréſentent les endroits où

frappe la lumiere, on applique les couleurs les plus légeres. On doit cependant tellement adoucir ces différentes teintes qu'elles ne paroiſſent point ſe couper, mais qu'elles ſoient adoucies & fondues l'une dans l'autre. Ainſi ſur les bords de l'ombre on mêlera un peu de demi-teinte, & l'on fondra les demi-teintes avec les clairs.

De la maniere de peindre avec des cires colorées.

Bernard Dupuy du Grèz fait mention en divers endroits de ſon *Traité ſur la Peinture*, d'une maniere particuliere de peindre avec des cires de différentes couleurs, qui étoit fort uſitée chez les anciens, mais dont l'uſage & le ſecret ſe ſont perdus, ainſi que bien d'autres découvertes ſur les arts. Cette eſpece de peinture ſe faiſoit apparemment en appliquant des cires de diverſes couleurs ſur le ſujet qu'on vouloit repréſenter, & en les uniſſant enſuite avec un fer chaud, ou bien l'on en approchoit une eſpece de réchaud plein de feu qui achevoit de les

fondre & de les unir enſemble, (*cerâ pingere, cerâ inurere,*) & cette maniere s'appelloit encauſtique. Nous laiſſons à la ſagacité des curieux & des amateurs de la peinture de faire les recherches & les expériences néceſſaires pour en faire la découverte (1).

Pour peindre à huile ſur le taffetas.

Il faut d'abord préparer le taffetas avec une gomme, dont voici la compoſition. Prenez gros comme une feve de colle de

(1) Depuis que cet ouvrage eſt compoſé il a paru divers morceaux de peinture faits de cette maniere, dont on eſt redevable aux recherches de M. le Comte *de Caylus*, aidé de M. *Vien*, célebre peintre d'hiſtoire, & à M. *Bachelier*, peintre très renommé pour les fleurs & les animaux. *Voyez* à ce ſujet le livre intitulé : *Mémoire ſur la peinture à l'encauſtique, & ſur la peinture à la cire*, par M. le Comte *de Caylus*, & M. *Majault*, *in*-8°. Paris, 1755; & l'article *Encauſtique* dans le *Dictionnaire encyclopédique*. Voyez auſſi dans la nouvelle édition de l'*Architecture moderne*, imprimée à Paris chez *Jombert*, en 1764, en deux volumes *in*-4°. à la fin du traité *de la Conſtruction*, chapitre XXXIII, *de la peinture d'impreſſion*; l'article III qui traite *de la peinture en cire*, appellée *encauſtique*.

poiſſon, coupez-la par petits morceaux, & faites-la tremper pendant douze heures dans un verre d'eau. Enſuite faites-la fondre ſur le feu juſqu'au premier bouillon, puis coulez-la & la laiſſez refroidir. Quand on veut s'en ſervir, il faut la faire chauffer, & ayant bien étendu votre taffetas, l'y appliquer bien chaude avec une éponge, le plus également qu'il ſe pourra. Le taffetas étant ſec, vous pouvez y coucher vos couleurs, ſans craindre qu'elles ne s'imbibent ou qu'elles ne s'étendent plus qu'il ne faut.

CHAPITRE VII.

Des ſecrets concernant les tableaux peints à huile.

APRÈS avoir expliqué dans les chapitres précédens la maniere de peindre à huile, & la façon de préparer les toiles & les huiles qui ſervent à ce genre de peinture, nous donnerons dans celui-ci

différens ſecrets pour conſerver les tableaux, pour les vernir, & pour nettoyer ceux dont les couleurs ſont ſales & gâtées & leur rendre leur premier éclat.

Pour vernir les tableaux peints à huile.

On peut connoître ſi la couleur d'un tableau eſt bien ſeche ſans y toucher avec le doigt, car il ne faut pour cela que pouſſer fortement & de près ſon haleine contre la couleur ; ſi elle eſt ſeche, la couleur paroît toute ternie ; ſi au contraire elle eſt encore trop fraîche, elle reſte luiſante comme elle étoit auparavant. Cependant ſi la couleur étoit embue & à moitié ſeche, on n'y appercevroit pas un grand changement.

Lors donc qu'un tableau eſt entierement fini & que les couleurs ſont bien ſeches, il eſt preſque toujours embu en tout ou en partie, mais principalement s'il eſt peint ſur un fond qui n'étoit pas bien ſec. C'eſt ce qui oblige de le vernir pour rendre aux couleurs toute leur vivacité, & pour donner un luiſant à tout le ta-

bleau. Il y a plusieurs sortes de vernis pour les tableaux à huile. Le principal corps dont ces vernis sont composés, est de la térébenthine, qui doit être fort claire, & de l'huile de térébenthine. Il faut encore y ajouter une autre matiere *siccative*, car sans cela la térébenthine ne sécheroit point parfaitement, & le vernis *happeroit* toujours. Le meilleur de tous ces siccatifs est de la gomme laque blanche & bien claire: on la fait fondre à un feu lent dans de l'huile de térébenthine ou dans de l'huile d'aspic: on la passe ensuite, & c'est ce qu'on appelle *vernis siccatif*. La dose ou quantité de ces trois matieres n'est pas absolument déterminée, cependant on peut prendre une once de térébenthine, deux onces d'huile de térébenthine, & une demi-once de ce vernis siccatif. On mêle ensemble ces trois choses dans une fiole de verre plus grande qu'il ne faut pour les contenir, & l'on fait chauffer la fiole au bain-marie, dans de l'eau qu'on laisse bouillir environ un quart-d'heure. Il faut avoir soin de plonger la fiole dans l'eau froide avant que de la

mettre sur le feu, ensorte qu'elle s'échauffe petit à petit, car une chaleur trop grande & trop subite pourroit faire casser le vaisseau de verre, & le feu prenant à toutes ces drogues qui sont très inflammables, pourroit brûler ceux qui s'en trouveroient proches. On bouche légérement la bouteille pendant que le vernis cuit, & l'on prend garde qu'elle ne se renverse. Si l'on vouloit faire le vernis plus ou moins épais, il faudroit y mettre plus ou moins de térébenthine. Quand le vernis n'a pas assez de corps, il faut vernir à plusieurs reprises, parce que l'huile de térébenthine s'évapore facilement, & la térébenthine s'incorpore dans la couleur.

On couche le vernis avec une brosse douce de poil de cochon, & l'on frotte légérement de peur que l'huile de térébenthine ne détrempe la couleur, sur-tout si le tableau est nouvellement peint. Il arrive quelquefois que le vernis refuse de prendre sur les couleurs du tableau, comme feroit de l'eau sur un corps gras; alors il n'y a qu'à pousser son haleine contre le

tableau, & le vernis prendra auſſi-tôt en cet endroit. Pour vernir, on doit toujours ſe ſervir d'une broſſe neuve; après qu'on a verni avec on la laiſſe ſécher, & pour pouvoir s'en ſervir une autre fois, il n'y a qu'à la tremper dans un peu d'huile de térébenthine, ou dans de l'eſprit de vin qui la rendra molle en peu de tems & diſſoudra le vernis qui y étoit reſté.

Il y a des perſonnes qui font un vernis ſiccatif avec le *ſandarach*, qui eſt une gomme fort claire qu'on fait fondre dans de l'eſprit de vin, ou dans de l'huile de térébenthine, à feu lent. Ce vernis eſt très beau, mais il n'eſt point propre pour les tableaux expoſés à l'humidité, car elle le fait fariner, il paroît ſur le tableau des taches blanches aux endroits où il y a eu de l'eau, & il n'eſt pas poſſible d'ôter ces taches, à moins que d'enlever tout le vernis. On ſe ſert pour cela de petits morceaux de linge trempés dans de l'eſprit de vin, dont on frotte le tableau aux endroits tachés, & l'on change de linge à chaque fois qu'on recommence à frotter,

parce qu'il s'imbibe auſſi-tôt du vernis qu'il détrempe. Il faut frotter légérement avec ce linge trempé dans l'eſprit de vin, car ſi le tableau étoit nouvellement peint, l'eſprit de vin diſſoudroit la couleur avec le vernis. Quand on a emporté toutes les taches, on met un autre vernis ſur le tableau.

Comme les vernis ſont ſujets à détremper la couleur lorſqu'il n'y a pas fort longtems que les tableaux ſont faits, à cauſe de l'huile de térébenthine qui en fait le principal corps, il y a des peintres qui ne verniſſent pas leurs tableaux d'abord. Cependant pour en mieux voir l'effet & pour faire revenir les couleurs qui ſont embues, ils ſe contentent de frotter légérement tout le tableau avec une éponge imbibée de blanc d'œuf battu. Mais s'ils vouloient après cela retoucher quelques endroits de leur tableau, il faudroit les laver avec de l'eau claire pour emporter tout le blanc d'œuf. Cette façon de vernir les tableaux avec un blanc d'œuf eſt très commode pour faire ſécher les couleurs,

& pour empêcher la pouſſiere de s'y attacher; on peut même rouler alors les tableaux pour les tranſporter. Mais quand les couleurs ſeront bien ſeches, il faudra laver le tableau & le laiſſer ſécher pour le vernir enſuite avec un bon vernis.

Maniere de peindre un plafond ſur toile, & de le coller enſuite ſur le mur.

Beaucoup de peintres n'aiment point à peindre ſur des murailles ou dans des plafonds, à cauſe de la difficulté d'être toujours ſur des échaffauds & de l'incommodité qu'il y a à travailler au-deſſus de ſa tête: d'ailleurs il n'eſt pas poſſible alors d'avoir le modele à portée de ſon ouvrage. Dans ce cas il vaut beaucoup mieux faire les tableaux ſur des toiles à ſa commodité, & les faire enſuite coller ſur le lieu aux endroits où ils doivent être placés. Toutes les eſpeces de colles ne ſont pas propres pour cet uſage: juſqu'ici l'on n'a rien trouvé de meilleur ou de plus capable de conſerver les toiles & les tableaux, que de l'*or-couleur* rendu épais

&

& gluant par une grande cuiſſon : cette colle s'appelle *du marouſle*. On en frotte le derriere de la toile, en le couchant aſſez épais, & l'on en fait de même à l'endroit du mur où l'on doit coller le tableau. Cette toile étant appliquée contre le mur ou ſur le plafond, on l'y aſſujettit avec quantité de clous fichés de diſtance en diſtance dans le mur, & retenus ſur la toile par des morceaux de papier pliés en cinq ou ſix doubles : on en met auſſi tout autour du tableau ; quand la colle eſt bien ſeche on ôte tous ces clous. Si le mur étoit d'une nature ſeche & qui boive l'huile, il faudroit l'imprimer de quelques couches à l'huile & les laiſſer bien ſécher avant que d'y étendre le marouſle, ſans cela ſon huile pénétrant trop dans le mur, il reſteroit trop à ſec pour retenir la toile collée au plafond.

Pour tranſporter de vieux tableaux ſur une toile neuve.

On trouve quelquefois des tableaux à huile extrêmement anciens, dont la toile

eſt à moitié pourrie & dont la couleur eſt pleine de fentes & de crevaſſes, qu'il ſeroit néceſſaire de remonter ſur une autre toile pour les conſerver : voici comme il faut s'y prendre. On tend d'abord une toile neuve ſur un chaſſis, comme pour l'imprimer à huile, & ayant laiſſé le tableau qu'on veut coller dans une cave à l'humidité pendant quelques jours, on couche avec une broſſe, ſur le derriere du tableau, de la colle faite de farine, ou d'amidon & d'eau. On met une couche de la même colle ſur la toile tendue ſur un chaſſis, & auſſi-tôt on applique le tableau ſur cette toile neuve. Enſuite les ayant bien étendus l'un ſur l'autre, on frotte & l'on appuie par deſſus pour chaſſer les vents ou l'air qui pourroit s'être introduit entre les deux toiles, & on les met bien en preſſe juſqu'à ce que la colle ſoit entierement ſeche. Alors le tableau ſe trouve bien tendu & uni à la toile neuve, de façon que toutes les fentes & gerſures de la couleur ne paroiſſent preſque plus.

Pour éclaircir & nettoyer de vieux tableaux.

Il y a plusieurs manieres de nettoyer de vieux tableaux lorsqu'ils sont noircis & enfumés. Les uns se servent d'eau de savon, dont ils frottent le tableau en tout sens avec le bout d'une brosse rude, & ils lavent bien ensuite le tableau avec de l'eau nette. Les autres se servent d'urine, dont ils frottent aussi le tableau, après quoi ils le lavent. Enfin il y en a qui n'y veulent employer que de l'eau nette, mais ils la laissent séjourner quelque tems sur la couleur pour détremper la crasse & les chiures de mouches qui s'y attachent ordinairement, & qu'il est même quelquefois impossible d'ôter entierement, à cause que la couleur en est impregnée. L'eau de savon les nettoie fort vîte à la vérité, mais il ne faut pas en frotter trop fort ni trop longtems, car le savon dissout la couleur, principalement ce qui n'a été retouché qu'en glaçant, c'est pourquoi on ne doit se servir que d'eau de savon très foible.

Secret pour nettoyer les tableaux.

Détachez votre tableau de sa bordure, après quoi vous mettrez dessus une serviette blanche. Mouillez-la continuellement avec de l'eau nette, pendant douze ou quinze jours & davantage, s'il en est besoin, jusqu'à ce que le linge ait attiré toute la crasse & les ordures du tableau. Alors prenez de l'huile de lin dépurée long-tems au soleil, & frottez-en votre tableau avec le bout du doigt: il deviendra aussi beau comme s'il étoit neuf.

Autre pour le même.

Prenez deux pintes de la plus vieille lessive & un quarteron de savon de Gênes, rapé ou coupé fort menu: versez dans ce mêlange une chopine de vin blanc, & faites bouillir le tout sur le feu pendant environ un demi-quart d'heure. Passez cette composition dans un linge & laissez-la refroidir. Alors ayant trempé une brosse dans cette liqueur, vous en frotterez votre tableau également par-tout, & le laisserez

ſécher. Donnez-lui une ſeconde & une troiſieme couche, ſi vous le jugez néceſſaire. Enfin donnez-lui une légere couche d'huile de noix avec un peu de coton ou une éponge. Cette derniere couche étant bien ſeche, prenez un linge chaud & paſſez-le par deſſus votre tableau.

Pour rendre un vieux tableau auſſi beau que s'il étoit neuf.

Mettez dans un pot de terre environ un quarteron de ſoude griſe en poudre : rapez-y un peu de ſavon de Gênes, & faites les bouillir dans de l'eau environ un quart-d'heure. Tirez cette leſſive du feu pour la laiſſer un peu refroidir, & quand elle ne ſera plus que tiede, lavez-en votre tableau & eſſuyez-le bien. Paſſez-y de l'huile d'olive & eſſuyez-la bien encore : le tableau deviendra comme s'il étoit neuf.

Pour éclaircir de vieilles peintures à huile.

Faites bouillir parties égales de cendres gravelées & de ſoude blanche, dans une

pinte d'eau commune jusqu'à réduction de moitié. Vous vous servirez de cette eau quand elle sera tiede, pour en frotter le tableau avec une éponge : ensuite vous le laverez avec de l'eau commune qui soit bien claire & bien nette.

Ou bien prenez de la limaille que vous mettrez dans un mouchoir, & vous en frotterez le tableau : ensuite ayant fait fondre de la gomme arabique dans de l'eau, vous en passerez une couche sur tout le tableau. D'autres y passent une couche de blancs d'œufs délayés & battus dans de l'urine.

Il y en a qui se servent d'une moitié de pomme de reinette un peu verte, dont ils frottent le tableau ; mais comme ce fruit est extrêmement âcre & chargé de sels, il est à craindre qu'il ne mange aussi les couleurs. Le même inconvénient arrive lorsqu'on frotte les tableaux avec du savon ou avec des lessives trop fortes. C'est pourquoi, pour les conserver longtems, il faut se contenter de les laver seulement avec de l'eau tiede, ou d'en en-

lever la craſſe par le moyen d'une ſerviette que l'on applique deſſus & qu'on arroſe d'eau de tems en tems, comme nous l'avons expliqué ci-deſſus.

Pour empêcher les mouches de s'attacher ſur les peintures.

On peut préſerver les tableaux des chiures de mouches, qui gâtent les tableaux expoſés au grand air, en faiſant tremper une botte de porreaux pendant cinq ou ſix jours dans un demi-ſeau d'eau, & en en lavant le tableau, ou ce qu'on voudra préſerver de ces inſectes. Ce ſecret eſt éprouvé & très important.

Maniere de dégraiſſer & de nettoyer les tableaux les plus vieux & les plus noirs.

Prenez une bonne quantité d'oſeille, & ayant étendu votre tableau par terre ou ſur une table à plat, frottez-le partout & fortement avec une bonne poignée d'oſeille, enſorte qu'elle mouſſe & qu'elle ne faſſe plus qu'une boue. Renouvellez

les poignées d'oseille & frottez-en toujours jusqu'à ce que le tableau soit entierement couvert de cette boue ; alors ayant ôté de dessus tout le marc & les feuilles & n'y laissant que la boue, prenez une décrotoire un peu rude & frottez partout avec cette brosse & la boue de l'oseille, afin d'ôter toute la crasse de dessus le tableau. Cela fait, il faut le laver avec suffisante quantité d'eau claire, puis l'essuyer avec un linge & le laisser sécher. Ensuite il faut avoir de la mie de pain rassis, la froisser entre les mains & en frotter encore votre tableau. Enfin il faut prendre du blanc d'œuf frais, le battre dans un plat pour le faire mousser, en passer une ou deux couches sur le tableau, bien étendre doucement ce blanc d'œuf avec une éponge, & le laisser sécher. L'ouvrage deviendra parfaitement beau.

Nota. S'il y avoit du vernis sur le tableau, il faudroit avoir soin de l'ôter avant que de faire l'opération ci-dessus.

Autre façon de nettoyer les tableaux à huile.

Il faut avant toutes choſes bien dégraiſſer le tableau avec une broſſe ou avec une éponge trempée dans une leſſive commune bien chaude, enſuite on le lavera bien avec de l'eau claire & on le laiſſera ſécher. Alors il ſera en état de recevoir le vernis que nous allons décrire.

Prenez un pot neuf de terre verniſſée: rempliſſez-le moitié d'huile de noix & moitié d'eau commune: ajoutez-y environ deux poignées de verre blanc concaſſé & non broyé, & faites bouillir le tout ſur un feu de charbons juſqu'à conſommation du tiers. Otez-le du feu & laiſſez-le refroidir. Alors verſez par inclination la liqueur dans un autre pot, tout doucement, afin qu'il n'y entre point de verre: laiſſe-la repoſer & reverſez-la dans une bouteille de verre ou de grès, y ajoutant égale quantité d'urine toute fraîche. Expoſez cette bouteille au ſoleil pendant un mois, ayant ſoin de la remuer de tems

en tems : laiſſe-la repoſer une huitaine de jours ſans la remuer, & coulez derechef toute l'huile pure le plus doucement que vous pourrez dans une autre bouteille, prenant garde d'y laiſſer entrer de l'urine : il vaut mieux laiſſer un peu d'huile au fond.

L'huile ayant été ainſi ſéparée de l'urine, il faut y ajouter vingt ou trente clous de gérofle, à proportion de la quantité d'huile, & gros comme un pois de litarge d'or, avec autant de blanc de plomb, ſans rien piler. Les clous de gérofle ne ſervent ici que pour ôter la mauvaiſe odeur que l'urine peut avoir communiquée à cette huile. Il faut ſerrer ce vernis dans une bouteille bien bouchée. Pour s'en ſervir, l'on en verſe un peu ſur une éponge dont on frotte bien le tableau par-tout. Ce vernis eſt fort ſiccatif & ne change jamais.

Si le tableau craque en paſſant le doigt deſſus, c'eſt une preuve que les couleurs en ſont uſées & ne valent plus rien, & en ce cas il eſt inutile de le nettoyer & de le vernir.

Autre maniere de nettoyer & de vernir les tableaux.

Mettez tremper un peu d'alun en poudre fine & autant de ſel commun, dans de l'urine chaude, & lavez-en le tableau doucement. Enſuite vous le vernirez avec la compoſition ſuivante. Deux onces de carabé blanc, autant de ſandaraque, pour cinq ſols de gomme élémie, & pour trois ſols de gomme laque; mettez le tout infuſer dans une pinte d'eſprit de vin.

Autre. Mettez de l'huile de noix nouvelle dans une bouteille de verre, & ajoutez-y le tiers de bon eſprit de vin: expoſez-la au ſoleil dans les chaleurs de l'été, l'eſpace de deux ou trois mois: c'eſt un excellent vernis pour les tableaux, qui ne maroquine jamais.

CHAPITRE VIII.

De la Peinture à freſque.

DE toutes les eſpeces de peinture qui ſont en uſage aujourd'hui, il n'en eſt pas de plus durable ni de plus expéditive que celle *à freſque ;* un des grands avantages de cette maniere de peindre, c'eſt la vîteſſe avec laquelle on peut exécuter de grands ouvrages. Sa durée fait qu'on l'emploie plus volontiers dans les lieux publics expoſés au grand air, ou aux injures du tems ; mais la promptitude avec laquelle elle veut être travaillée demande une main légere & hardie, conduite par une tête ſavante & pleine de ce beau feu néceſſaire pour exceller dans la peinture. Auſſi eſt-il certain que c'eſt dans la peinture à freſque qu'un ſavant artiſte peut faire paroître plus d'art & donner plus de chaleur & de vivacité à ſes compoſitions. Mais pour s'en bien acquitter, il faut être bon deſſi-

nateur, prompt à ſe décider dans l'exécution, & avoir une grande pratique de la peinture, parce qu'il n'eſt guere poſſible de retoucher à ſon travail & que l'on eſt obligé de tout achever du premier coup, afin que l'humidité de l'enduit pénetre & faſſe corps avec les couleurs. Et c'eſt en quoi conſiſte la principale difficulté de ce genre de peinture, car les couleurs étant couchées tout d'un coup ſans pouvoir y revenir, elles ne peuvent guere être ſi bien entendues que celles à huile, qu'on a la liberté de retoucher tant que l'on veut.

Des préparatifs particuliers à la peinture à freſque.

Trois choſes ſont eſſentielles dans la peinture à freſque, avant que de peindre; l'eſquiſſe, l'enduit du mur, & les cartons. L'eſquiſſe eſt un petit tableau qui contient en raccourci, dans toutes les parties de la peinture, tout ce qu'on doit peindre en grand ſur la muraille. C'eſt proprement le guide de l'ouvrier & le modele de tout l'ouvrage. Le peintre doit y mettre non

ſeulement tout ſon feu pour l'invention, pour la diſpoſition & pour le clair-obſcur, mais encore y arrêter toutes les couleurs, tant pour chaque objet en particulier, que pour l'union & l'harmonie du tout enſemble.

De l'enduit du mur pour la peinture à freſque.

La peinture à freſque eſt ainſi appellée, parce qu'elle ſe pratique ſur des murailles ou ſur des voûtes de pierre ou de briques, fraîchement enduites d'un mortier de chaux & de ſable de riviere, préparé avec ſoin. Mais il ne faut appliquer cet enduit ſur la muraille qu'à meſure qu'on y veut peindre, & n'en préparer qu'autant qu'on peut faire de peinture en un jour, afin que l'enduit ſoit toujours frais & humide lorſqu'on y applique les couleurs. Au reſte cet enduit ne peut être bon ni de longue durée, qu'autant qu'il eſt appliqué avec quelque précaution ſur la pierre ou ſur la brique. Le ſable doit être bien paſſé par le crible ou panier des

maçons, & la chaux doit être éteinte depuis long-tems. On applique ordinairement deux couches d'enduit l'une ſur l'autre. La premiere qui touche la pierre, n'étant pas celle ſur laquelle on doit peindre, doit être fort raboteuſe, quoique couchée également, c'eſt pourquoi on peut y employer de gros ſable paſſé ſeulement à la claie. Comme la ſeconde eſt deſtinée à recevoir immédiatement la peinture, elle doit être compoſée de ſable plus fin & paſſé au crible.

Lorſqu'on veut faire l'enduit ſur de la pierre de taille, on eſt obligé de bâtir une eſpece de contre-mur de deux ou trois pouces d'épaiſſeur, avec des pierres de meuliere liées & cramponnées dans tous les joints de la pierre avec des crochets de fer. Le mortier, dont on ſe ſert pour la conſtruction de ce contre-mur, ſe peut faire de chaux & de ciment, ainſi que le crépiſſage dont on le recouvre; mais pour l'enduit il doit toujours être compoſé de chaux & de ſable de riviere. On ſe ſert à Rome d'une eſpece de ſable appellé

pozzolane, qui se tire de la terre lorsqu'on creuse des puits.

Les anciens peignoient à fresque sur le stuc, qui est un enduit fait de chaux & de poudre de marbre, & ils prenoient un soin extraordinaire pour bien faire les incrustations ou les enduits de leurs bâtimens, afin de les rendre beaux & durables. Nos peintres modernes ont trouvé néanmoins que les enduits de chaux & de sable leur étoient plus commodes pour peindre, parce qu'ils ne sechent pas si-tôt que le stuc; d'ailleurs leur ton grisâtre les rend plus propres à recevoir toutes sortes de couleurs qu'un fond aussi blanc que l'est celui de stuc, & fatigue moins la vue.

Lorsque le mur est de pierre de taille & qu'on veut épargner la dépense d'un contre-mur, on peut se contenter de la piquer de plusieurs trous en tout sens & de biais pour y faire entrer le premier enduit de mortier, ensorte qu'il ne puisse pas s'écailler ni se détacher. Mais si le mur étoit de pierre très poreuse, comme

le caillou & la pierre de meuliere, ou bâti de briques, dont les joints soient de mortier qui ait soufflé & débordé en bâtissant, alors le fond sera assez raboteux & inégal pour retenir le premier enduit. On a déja vu que ce premier enduit doit être dressé également, mais en même tems il faut qu'il soit fort rude, afin de pouvoir mieux happer & retenir le second, & que ce dernier doit être fait avec du sable plus fin pour y coucher les couleurs. On choisit pour ce second enduit de la chaux fort vieille éteinte, parce que l'enduit qui en est fait est moins sujet à se gerser.

Quand le premier enduit est bien sec & qu'il a pris corps avec le fond, on y applique le second pour peindre, en mouillant un peu le premier, afin qu'il happe mieux celui-ci. Mais comme ce second enduit, qui doit être fort mince, ne se couche qu'à mesure qu'on veut travailler, & qu'il doit être encore frais quand on peint dessus, il n'en faut préparer à la fois qu'autant qu'on en peut faire en un jour.

Lorsque le maçon a bien humecté son

traits avec une ante de pinceau, ou avec toute autre pointe préparée pour cela ; le charbon ou la ſanguine s'attachant ſur l'enduit aux endroits où l'on a paſſé la pointe, en appuyant modérément, ce même deſſein ſe trouve tracé ſur la muraille.

Avant que de calquer ſon carton, il eſt bon de marquer deſſus avec du blanc & du noir les maſſes de clair-obſcur, & de l'attacher ſur le lieu même où il doit être peint, avant que le dernier enduit y ſoit appliqué, pour juger d'en bas s'il fait l'effet qu'on ſe propoſe. Il ſuffira néanmoins d'en uſer ainſi pour le premier carton, & ſeulement afin de ne point ſe tromper dans le reſte de l'ouvrage : car le petit tableau ou eſquiſſe doit conduire pour tout le reſte. Cependant en cela chacun peut en uſer comme il lui plaira, pour ſa propre ſatisfaction.

Lorſqu'on peint à freſque de petits ouvrages ſur des fonds de ſtuc frais, lequel ſe fait, comme on a vu, de chaux & de poudre de marbre blanc ; comme cet enduit de ſtuc eſt extrêmement blanc, on ſe

contente de piquer avec une moyenne aiguille le deſſein ou carton, & de le poncer ſur l'enduit avec du charbon pilé & enfermé dans un petit ſachet de toile un peu claire.

Le deſſein étant poncé ou calqué ſur l'enduit, on y applique les couleurs en commençant par le haut, & en deſcendant toujours de la droite à la gauche.

Des couleurs propres à la peinture à freſque.

Dans cette ſorte de peinture on rejette toutes les couleurs qui ſont compoſées ou artificielles, ainſi que la plupart des minéraux : ainſi la laque, le vermillon, le ſtil de grain, le maſſicot, &c. n'y ſont pas propres, & l'on n'y emploie guere que des terres naturelles qui puiſſent conſerver leur couleur en ſe garantiſſant de la brûlure de la chaux, & en réſiſtant au ſel ou amertume de ce minéral. Pour conſerver leur vivacité & que l'ouvrage ſoit durable, il faut employer ces couleurs promptement, pendant que l'enduit eſt

Le verd de Vérone, en Lombardie, eſt une terre dure qui fait un verd obſcur. Il y a encore une autre terre verte qui eſt plus claire que ce verd, appellé auſſi *verd de montagne*.

On ſe ſert auſſi de l'*outremer* dans la freſque. C'eſt une couleur bleue, précieuſe & fort chere, mais elle dure très long-tems. On lui ſubſtitue quelquefois de l'*émail* : c'eſt de même une couleur bleue qui, à la vérité, a peu de corps, mais qui cependant ſe ſoutient bien & qui réſiſte aux injures de l'air. On l'emploie principalement pour repréſenter les ciels dans les grands ouvrages. L'émail veut, ainſi que le rouge d'Angleterre, être employé pendant que l'enduit eſt le plus frais. Si c'eſt pour des draperies, il eſt bon d'y mêler d'abord du noir, & d'employer l'émail pur par deſſus en finiſſant.

La terre d'ombre eſt une couleur obſcure. Il faut la calciner dans une boîte de fer, pour la rendre plus brune, & pour l'empêcher de s'écailler. A l'égard de *la terre de Cologne*, elle eſt d'un noir rouſſâtre,

sâtre, qui eſt ſujet à ſe décharger & à rougir par la ſuite.

Il y a du *noir de terre* qui vient d'Allemagne; on tire auſſi du même pays une autre eſpece de noir, appellé *noir d'Allemagne*, qui eſt très beau, & qui ſert aux imprimeurs en taille-douce : il eſt fait de lie de vin brûlée, ou d'os de mouton calcinés.

Toutes ces couleurs, & en général celles qui ſont des terres naturelles, ſont les meilleures qu'on puiſſe employer pour la freſque, ſur-tout ſi elles ſont d'une nature ſeche, ainſi que les marbres & les pierres pilées & broyées. Comme elles ne s'emploient qu'avec de l'eau pure, il eſt néceſſaire qu'elles ſe mêlent avec l'enduit dans lequel il entre de la chaux, pour que le tout ne faſſe plus qu'un mortier coloré. C'eſt alors qu'on peut bien juger de la nature & de l'effet de toutes les couleurs qui peuvent ſervir dans ce genre de peinture, laquelle exclut toutes les teintures & les autres couleurs tirées des minéraux, parce qu'elles ne peuvent s'allier avec la

chaux. Mais il eſt bon d'être prévenu qu'elles s'éclairciſſent toujours à meſure que la freſque vient à ſe ſécher, excepté le rouge violet, le brun rouge, l'ocre de rut, & les noirs, particulierement ceux qui ont paſſé par le feu. Le brun rouge & la terre jaune ne changent pas beaucoup en ſéchant, & ils doivent être plus maniés & plus peints, à cauſe de leur extrême crudité. La terre verte au contraire s'éclaircit extrêmement, & il faut obſerver, ſi l'on en veut peindre des draperies, ou du payſage, de coucher le fond d'une autre couleur, comme, par exemple, de la terre d'ombre brûlée, ou du jaune mêlé de noir.

Maniere de peindre à freſque.

On ſe ſert dans la peinture à freſque de broſſes & de pinceaux de poil ferme, aſſez longs & pointus, mais il faut prendre garde de ne pas trop labourer dans le fond du mortier qui eſt encore frais. On peut auſſi ſe ſervir de broſſes quarrées, c'eſt-à-dire, plates par le bout, pour coucher de

grands fonds, obſervant toujours que le poil en ſoit long & ferme. Quand on peint un plafond, & que l'on eſt contraint de tenir la pointe du pinceau en haut, il faut paſſer dans l'ante du pinceau une eſpece de petit entonnoir de fer-blanc, dans lequel on met une éponge pour recevoir l'eau qui coule le long de l'ante, ce qui empêche qu'elle n'arrive juſqu'à la main, ou, qui pis eſt, qu'elle ne coule le long du bras.

La palette doit être fort grande: elle peut être de bois, comme dans la peinture à huile, mais elle ſera plus commode en fer-blanc, à moins qu'on ne voulût ſe ſervir d'un plat de faïence, lequel peut être fort commode, ſelon les ouvrages que l'on a à faire.

Avant que de commencer à peindre, il faut bien broyer toutes ſes couleurs avec de l'eau commune, enſuite on prépare les principales teintes que l'on met ſéparément dans des écuelles ou vaſes de terre. Nous venons de dire que ces couleurs s'éclaircifſent à meſure que l'enduit ſe

ſeche, c'eſt pourquoi, pour ne s'y point tromper, les peintres ont ordinairement pluſieurs morceaux de tuile bien ſeche & unie, & ils y font l'épreuve des teintes dont ils veulent ſe ſervir. Car la tuile étant ſeche, boit auſſi-tôt ce qu'il y a d'humide dans les couleurs, & alors on voit préciſément l'effet qu'elles doivent faire après qu'elles auront été employées.

On prépare auſſi des teintes participantes pour unir les couleurs, ce qui ſe fait en hachant, comme ſi l'on deſſinoit: ou en pointillant, pour les moyens ouvrages: ou en noyant délicatement ces différentes teintes, pour ceux qui doivent être vus de près. Mais pour les grands ouvrages qui ne demandent qu'à être touchés, lorſque les teintes ne ſont pas bien différentes elles paroiſſent aſſez adoucies étant placées les unes à côté des autres, ſur-tout ſi elles ne doivent être vues qu'à une diſtance conſidérable, comme ſont les peintures qu'on fait dans de grandes voûtes, dans l'intérieur des coupoles d'égliſes, ou ſur des plafonds fort élevés.

Auſſi-tôt qu'on s'apperçoit que l'enduit ſur lequel on peint eſt un peu trop ſec pour que les couleurs qu'on y applique puiſſent s'incorporer avec le mortier, il faut l'abattre en le hachant, & en faire un nouveau tout proche de celui qui eſt peint & qui s'y joigne imperceptiblement, prenant bien garde de barbouiller ou de gâter l'ouvrage qui eſt déja fait; c'eſt pour cela qu'on a recommandé de commencer toujours la beſogne par le plus haut du mur ou de la voûte qu'on doit peindre.

Si les couleurs à freſque n'ont pas la même force que celles à l'huile, elles ont du moins cet avantage qu'elles ſe peignent plus facilement, & qu'on peut les employer les unes ſur les autres, quoique très différentes, quand on le juge à propos. Ainſi l'on finit autant qu'on le deſire, & l'on eſt bien dans l'obligation de le faire tout de ſuite autant qu'on le peut, n'y ayant plus moyen de retoucher ſon ouvrage quand il eſt ſec, ſur-tout celui qui eſt expoſé aux injures de l'air. A l'égard des ouvrages qui ſe trouvent à couvert,

on pourroit en retoucher les bruns avec des couleurs délayées dans du jus de figuier, & les clairs avec des paſtels, mais le mieux eſt de peindre comme ſi l'on étoit privé de cette reſſource.

Nous avons déja obſervé qu'une des grandes incommodités de cette ſorte de peinture, eſt qu'on ne peut plus retoucher ſon ouvrage quand il eſt une fois achevé. Cependant comme il arrive aſſez ſouvent que la force manque dans les ombres, & qu'on ne peut guere s'en appercevoir que lorſque l'ouvrage eſt parfaitement ſec, c'eſt alors qu'on voudroit retoucher quelques endroits du tableau pour l'accorder & lui donner l'effet général. En ce cas il faut avoir recours à quelques couleurs brunes & naturelles, leſquelles ne puiſſent pas être détruites par la chaux qui eſt deſſous, & les détremper avec de l'eau & quelque matiere gommeuſe. En Italie on y mêle du lait de figuier; mais ce ne peut être, comme nous venons de le dire, que pour des ouvrages qui ne ſont point expoſés à la pluie. Il ſeroit mieux de retoucher à ſec

les couleurs rouges avec de la ſanguine brune, en hachant, ou bien en frottant & eſtompant, comme ſi c'étoit un deſſein. Comme cette pierre eſt un peu graſſe de ſa nature, elle s'attacheroit facilement au reſte de la peinture : on en trouve quelquefois des morceaux d'un rouge brun aſſez vif & qui tire ſur la laque. On pourroit faire la même choſe pour les noirs, en retouchant avec de la pierre noire qui n'eût point de ſalpêtre, comme il s'en trouve quelques morceaux, ce qu'on peut aiſément connoître en les expoſant pendant quelque tems à l'humidité. Par ce moyen ce qu'on auroit retouché ſeroit durable, pourvu cependant qu'il fût garanti de la pluie & qu'il ne fût point expoſé à être mouillé.

On voit à Rome & en Italie des ouvrages à freſque qui ont été faits du tems des anciens Romains, & qui ſe ſont très bien conſervés, quoiqu'ils aient été enfermés dans des caves & des grottes ſouterreines pendant pluſieurs ſiecles, comme il eſt arrivé aux peintures d'*Herculanum*,

dont quelques-unes ſont encore en bon état, depuis près de quinze cents ans qu'elles ont été enſevelies ſous les ruines de cette ville, par une irruption du mont Véſuve. Voyez *les obſervations ſur les antiquités d'Herculanum*, imprimées à Paris, chez *Jombert*, en 1754.

De quelques eſpeces particulieres de peinture à freſque.

Il y a quelques manieres particulieres de peindre à freſque, qui ſont uſitées en Italie : on en fait, par exemple, des ouvrages de clair-obſcur, qui imitent les bas-reliefs de marbre & ceux de bronze. Voici ce que *Vaſari* enſeigne à ce ſujet. Pour imiter le marbre blanc, il faut prendre de la terre blanche qui ſert aux potiers de terre, la broyer & en faire différentes teintes avec du charbon, ou quelque autre noir qui ſert dans la peinture à freſque, & relever l'ouvrage avec du blanc pur, ou qui en approche. Pour les fortes teintes, on mêle davantage de noir avec cette même *terre à potier*, qui eſt ce qu'on appelle ailleurs *terre à foulon*.

Pour imiter les bas-reliefs de bronze, il faut se servir d'ocre, de rouge brun, & de noir de charbon. On ébauche d'ocre & de rouge: on ombre d'ocre, de rouge & de noir: la demi-teinte se fait d'ocre pur, & les jours, d'ocre & de blanc à fresque. Cette maniere de colorier est très belle pour peindre les façades des maisons, comme on en voit en Italie & en Allemagne.

Il y a une autre espece de peinture à fresque, dont parle aussi *Vasari:* il l'appelle *il sgrafito*, ou l'égratigné. Pour la faire, on prend du mortier ordinaire propre pour la fresque, & l'on y mêle du noir de paille brûlée. On en fait un premier enduit qu'on laisse bien sécher: on le couvre ensuite d'un second enduit de blanc pur à fresque. On y applique après cela les cartons, & on les calque, comme on l'a vu ci-devant. Enfin avec une pointe ou brochette de fer, on égratigne le blanc jusqu'au mortier noir, en recherchant le contour & hachant tout l'ouvrage avec cette pointe; de cette maniere toute la muraille semble un dessein haché sur du

papier. Pour donner plus de relief aux figures, on passe sur le fond seulement une légere teinte d'eau avec un peu de noir. Si l'on veut représenter des grotesques, des rinceaux & fleurons, des festons, feuilles de chêne, feuilles d'eau, ou des écailles, &c. on se contente d'ombrer seulement le fond auprès des contours.

REMARQUE.

Voilà tout ce que j'ai pu rassembler sur la peinture à fresque dans nos différens auteurs François, qui pour la plupart ne sont qu'une répétition continuelle les uns des autres. Cependant la lecture de *Georges Vasari*, qui vient d'être citée, m'ayant engagé à faire aussi quelques recherches parmi les auteurs Italiens qui ont traité des arts, j'ai trouvé à la fin d'un livre sur la Perspective, écrit en italien & en latin par le P. *Pozzo*, quelques instructions sur ce genre de peinture, dont je n'ai pas cru devoir priver le public. En voici la traduction que j'ai faite littéra-

lement, pour ne rien perdre des détails dans lesquels cet auteur est entré; d'autant plus que la peinture à fresque étant particuliérement en vogue parmi les Italiens, ils sont plus en état d'écrire sur cette matiere qu'aucune autre nation, & que d'ailleurs l'auteur a lui-même pratiqué cet art avec beaucoup de succès.

CHAPITRE IX.

Instructions sur la peinture à fresque, traduites & extraites de la *Perspective des peintres*, par le R. P. *Pozzo*.

COMME nous avons eu occasion de parler de la peinture (1) en différens endroits de cet ouvrage, nous le terminerons par de courtes instructions sur la maniere de peindre à fresque. Nous avons cru en cela faire plaisir à plusieurs peintres qui se trouveront dans le cas de pratiquer cette

(1) C'est le P. *Pozzo* qui parle dans tout ce chapitre.

sorte de peinture ; d'autant plus qu'ils n'auront pas toujours des gens exercés dans cet art, qui veuillent entrer dans d'assez grands détails pour les instruire là-dessus. Comme nous avons acquis, par un fréquent exercice, beaucoup d'expérience dans ce genre de travail, il ne nous sera pas difficile de donner ici quelques préceptes à ce sujet. Mais pour y procéder avec quelque arrangement, nous diviserons ce chapitre en différens articles, dont une partie regardera les préparations qui doivent précéder la peinture, quoiqu'en effet ce soit plutôt l'affaire du maçon d'y pourvoir, que celle du peintre : dans les autres nous traiterons de ce qui concerne particuliérement le travail manuel du peintre, & la façon d'y procéder.

De l'échafaud.

Quoique le maçon soit exposé au danger le premier, il est bon cependant de faire attention à la solidité de l'échafaud avant que le peintre y expose sa vie. Si le premier, ordinairement trop téméraire,

s'embarraſſe peu d'être précipité du haut en bas, ce n'eſt pas une néceſſité que le ſecond court le même danger. Car le bonheur de l'un ne peut garantir l'autre des accidens qui peuvent lui arriver.

Du crépiſſage de la muraille.

On a coutume de couvrir la muraille d'un mortier compoſé de chaux & de gros ſable, c'eſt ce qu'on appelle *crépiſſage :* il faut qu'il ſoit inégal & raboteux. Il eſt bon d'avertir le peintre de ne jamais commencer ſon ouvrage lorſque ce mortier eſt fraîchement appliqué, ſur-tout ſi c'eſt dans un lieu renfermé & à l'abri des vents. Car, outre l'humidité qui en ſort & qui eſt fort nuiſible à la ſanté, la chaux exhale une très mauvaiſe odeur & elle eſt pernicieuſe pour la tête.

De l'enduit.

Le mortier étant bien ſec, il faut l'arroſer légérement, & y coucher un enduit moins groſſier que le premier : on y en paſſe enſuite un autre encore plus fin. Pour

faire cet enduit, on choisit de la chaux éteinte depuis six mois, ou même un an, & l'on y mêle du sable de riviere purifié, qui ne soit ni trop gros ni trop fin, mais dont le grain soit d'une médiocre grosseur. A Rome on y emploie de la *pozzolane*; mais comme les grains en sont fort inégaux, il est extrêmement difficile de le bien polir avec la truelle, & encore plus malaisé de reboucher les fentes & crevasses qui s'y font au bout de quelques heures, ce qui oblige de l'humecter de tems en tems & d'y repasser la truelle. Il faut donc choisir un maçon diligent & expérimenté dans ce travail, afin qu'il puisse applanir promptement cet enduit, ensorte que le peintre ait encore assez de tems pour pouvoir peindre dans la journée la partie de l'enduit qu'il aura préparée.

Du grain de l'enduit.

Après avoir passé la truelle sur l'enduit pour l'adoucir, il est à propos de détacher avec un pinceau les plus petits grains de sable, & de *grainer* un peu l'enduit

pour que les couleurs y pénetrent & s'y incorporent mieux. Cela ſe pratique ſurtout pour de grands ouvrages qui doivent être apperçus de loin. On peut auſſi faire la même préparation pour ceux qui ſont deſtinés à être vus de près; mais alors on ôte la rudeſſe & l'inégalité de l'enduit, en appliquant deſſus une feuille de papier fort, & en la preſſant médiocrement avec la main ou la truelle pour faire rentrer les parties les plus ſaillantes & applanir le tout.

Des deſſeins & cartons.

Chacun ſait qu'avant que de ſe mettre à peindre, il faut premierement avoir un deſſein en petit, ou une eſquiſſe coloriée & paſſablement finie, qu'on doit toujours avoir devant les yeux dans le travail, pour n'avoir plus rien à penſer alors qu'à le ſuivre. Il faut en outre faire des cartons, c'eſt-à-dire, un deſſein auſſi grand que tout l'ouvrage ſur pluſieurs feuilles de papier : on les aſſemble enſuite & on les attache ſur le lieu même qu'on doit peindre,

& l'on regarde le tout d'un peu loin pour pour en mieux voir l'enſemble & pour pouvoir corriger ce qu'on trouvera de défectueux dans ſa compoſition.

De la maniere de tracer les carreaux.

Quand les endroits que l'on doit peindre ſont extrêmement vaſtes, comme ſont les égliſes, les ſallons, les voûtes obliques ou irrégulieres, &c. dont les deſſeins ſeroient trop en grand pour ſe tracer ſur du papier, ou ne pourroient s'appliquer que difficilement ſur le lieu, alors on eſt obligé de tracer des carreaux qui ſervent à réduire de petit en grand. Ces carreaux tracés ſelon les regles de la Perſpective, ſervent auſſi pour rapporter un deſſein ſur une voûte ou ſur quelque autre ſurface irréguliere, & pour faire paroître d'à plomb & de relief une architecture qu'on veut repréſenter ſur une ſurface courbe ou inclinée. Pour cet effet on trace de petits carreaux ſur le deſſein ou eſquiſſe en petit, & l'on tranſporte le même nombre de carreaux (agrandis ſeulement ſuivant la gran-

deur du lieu) sur la muraille où l'on doit peindre. Après cette opération, le peintre ayant examiné la quantité de carreaux qu'il pourra peindre en un jour, fera enduire cette étendue de mur par le maçon : ensuite il retracera sur ce nouvel enduit les mêmes carreaux qu'il avoit tracés précédemment sur le premier, pour le diriger dans l'ouvrage qu'il doit faire. Votre journée étant faite, s'il restoit quelque chose de cet enduit que vous n'ayez pas pu achever, il faut détruire l'enduit à cet endroit, prenant garde de n'en point resrer sur des carnations, mais il faut tâcher de finir chaque jour par le contour de quelque draperie. Le lendemain matin vous y ferez coucher un nouvel enduit par le maçon, & vous aurez attention qu'il ne gâte point les bords ni aucun autre endroit de l'ouvrage qui est déja fait; c'est pourquoi il est nécessaire de commencer toujours par la partie supérieure pour aller toujours en redescendant.

De la façon de calquer le trait sur l'enduit.

Après avoir fait vos cartons, c'eſt-à-dire, après avoir tracé en grand les contours de votre deſſein ſur pluſieurs feuilles de papier, comme on l'a dit ci-devant, on les appliquera l'une après l'autre ſur l'enduit, lequel étant encore frais, ſe trouvera propre à recevoir l'impreſſion de tout ce que vous voudrez y marquer. Alors, avec une pointe de fer, vous en ſuivrez les contours en appuyant modérément. Pour les ouvrages de médiocre grandeur, il ſuffit de piquer les mêmes contours du deſſein avec une moyenne aiguille, en faiſant les trous aſſez près l'un de l'autre; & ayant appliqué le papier ainſi piqué contre le mur, il faut le frotter par-tout légérement avec un pinceau de poil doux trempé dans de la poudre ſeche de charbon pilé. Le noir qui s'attachera ſur l'enduit au travers de ces petits trous, marquera aſſez exactement les principaux traits du deſſein: c'eſt ce que les peintres appellent *poncer un deſſein.*

De la préparation des couleurs.

Avant que de commencer à travailler, il eſt néceſſaire de préparer les couleurs & les teintes dont on aura beſoin, & d'en faire une aſſez grande quantité de chacune pour en avoir pour tout l'ouvrage. Si l'on avoit un grand fond d'architecture à peindre, il faudroit de même préparer une teinte générale qui ſuffiſe pour toute la beſogne. Autrement il ſeroit difficile, ſi l'on étoit obligé de faire une même teinte à diverſes repriſes, de la faire ſi égale qu'elle ſe rapportât parfaitement à la premiere. A l'égard des autres préparatifs qui ſont néceſſaires d'ailleurs & qui ſont communs à tous les genres de peinture, il eſt inutile d'en faire mention ici.

De la façon de peindre.

La peinture à freſque ne differe de celle à huile qu'en ce qu'elle exige une plus grande promptitude & beaucoup de dextérité, à cauſe de l'incommodité de l'enduit & de la néceſſité où l'on eſt de ſe

conformer à la nature du lieu qu'on doit peindre. C'eſt pourquoi, outre les couleurs qu'on doit avoir diſpoſées par ordre & arrangées dans de petits godets de terre, il faut ſe munir d'une palette faite exprès. Elle ſe fait de fer-blanc avec des rebords tout autour pour empêcher les couleurs les plus liquides de ſe répandre. On ajuſte dans le milieu de la palette, où eſt attaché le pied, un petit vaſe qui ſert à contenir l'eau nette dont on a beſoin de tems en tems pour délayer les couleurs. Il faut prendre garde de ne point commencer la peinture juſqu'à ce que l'enduit ſoit devenu aſſez ferme pour réſiſter à l'impreſſion du doigt, autrement la chaux trop fraîchement appliquée arrêteroit le pinceau & l'empêcheroit de couler : d'où il arriveroit que rien n'étant touché avec fermeté, tout l'ouvrage ſeroit mol & indécis, & ne paroîtroit tout au plus que comme une ébauche.

Maniere d'empâter les couleurs.

La peinture à freſque a cela de particulier, que d'abord que les couleurs viennent à s'imbiber dans la chaux, elles s'affoibliſſent & perdent une partie de leur éclat & de leur vivacité. C'eſt-ce qui oblige d'y appliquer pluſieurs couches de la même couleur l'une ſur l'autre. Il faut donc les charger & les empâter à diverſes repriſes, ayant attention de ne jamais quitter l'endroit où vous en êtes qu'il ne ſoit entierement achevé, parce que ſi vous vouliez le retoucher quelques heures après y avoir travaillé, ce ſeroit autant de taches ſur votre ouvrage. Il vaut mieux alors attendre que les couleurs ſoient parfaitement ſeches pour y en remettre une nouvelle couche.

Maniere de retoucher la freſque.

Lorſqu'on peut retoucher ſon ouvrage tandis que l'enduit eſt encore frais, il en eſt beaucoup meilleur & le travail n'en eſt que plus ſolide. Mais comme la chaux

dont cet enduit est composé cause toujours quelque changement aux couleurs, surtout dans les ombres qui s'affoiblissent, alors on est obligé de retoucher ces endroits par des traits hachés, soit avec des crayons de différente couleur, soit avec le pinceau trempé dans la couleur qui convient. Mais cette façon de retoucher à sec n'est bonne que pour les lieux qui sont à couvert & à l'abri des injures de l'air: car pour ceux qui sont à découvert, cela ne vaudroit rien, & la pluie emporteroit bientôt toutes ces couleurs ajoutées après coup.

Pour fondre & adoucir les couleurs.

Pour unir & adoucir les couleurs dans la peinture à fresque, on se sert de pinceaux mols, quoique faits de poil de porc, & un peu humectés. Quelquefois on se sert du doigt pour le même usage, surtout lorsqu'il s'agit de fondre des têtes, des pieds, des mains, & d'autres endroits délicats, & que l'enduit commence à se durcir. Mais lorsqu'il est besoin de fondre

& d'attendrir quelque grande partie, comme un ciel, une gloire céleſte, &c. il faut le faire tout d'abord ſur l'enduit encore frais, ou quand il n'eſt qu'à moitié ſec, & alors on ſe ſert pour cet effet des outils qui conviennent le mieux, ſuivant l'induſtrie du peintre.

Pour effacer quelque partie du tableau.

Il arrive quelquefois qu'un peintre voudroit effacer quelqu'endroit de ſon ouvrage dont il n'eſt pas content, pour le recommencer autrement. Or cela ne ſe peut faire qu'en détruiſant l'enduit à cet endroit, & en enlevant telle partie qu'on juge à propos. Enſuite, après avoir bien applani cet endroit, il faut l'humecter adroitement & y faire remettre un nouvel enduit ſur lequel on peindra ce qu'on veut y remettre. Cependant dans les lieux qui ſont à l'abri de la pluie, on peut, ſans abattre l'enduit, repeindre une nouvelle figure par deſſus l'ancienne, pourvu qu'elle ſoit d'une teinte plus légere & plus délicate que la premiere. Ceci ſoit dit ſeu-

lement en passant pour vous lever tout scrupule à ce sujet, & vous suggérer quelqu'expédient en pareille occasion.

Des couleurs qui peuvent servir dans la peinture à fresque.

Notre dessein est de ne parler ici que des couleurs qui conviennent à la fresque. En effet à quoi serviroit d'avoir fait un beau tableau, si, par l'antipathie que certaines couleurs ont entr'elles ou avec la chaux, l'ouvrage ne pouvoit subsister que très peu de tems? Nous allons donc donner ici un petit détail au sujet de ces couleurs, en commençant par celles qui conviennent le mieux à ce genre de peinture.

Blanc de chaux.

Le blanc de chaux est le meilleur de tous pour mêler avec les couleurs à fresque, soit pour les carnations, soit pour les draperies, pourvu que la chaux soit vieille éteinte, & fusée à l'air depuis un an ou pour le moins depuis six mois. Ce blanc se détrempe avec de l'eau commune

mune & ſe paſſe à travers un tamis de crin. Il faut enſuite le laiſſer repoſer quelque tems dans un vaiſſeau aſſez grand; & ayant verſé doucement l'eau qui ſurnage, on ſe ſert du blanc qui ſe trouve au fond du vaſe. Pour l'employer dans cette peinture, il faut qu'il ait aſſez de conſiſtance pour pouvoir ſe tenir ſur la palette ſans couler.

Blanc de coquilles d'œufs.

Cette couleur eſt encore très blanche & excellente pour travailler à freſque; & même on en peut faire des crayons ou paſtels pour retoucher à ſec. Voici la maniere de le faire.

Il faut d'abord amaſſer une grande quantité de coquilles d'œufs, & après les avoir groſſierement concaſſées, on les nettoie & on les purifie en les faiſant bouillir dans de l'eau avec un peu de chaux vive. On les jette enſuite dans un tamis pour écouler la premiere eau, & on les lave dans de l'eau de riviere ou de fontaine. On les pile une ſeconde fois, & après les

avoir lavées on les met encore égoutter dans le même crible. On réitere pluſieurs fois ces lotions & cette trituration juſqu'à ce que l'eau en ſorte auſſi nette qu'elle l'étoit en l'y verſant. Alors on broie ces coquilles d'œufs ſur le marbre à broyer les couleurs, & les ayant réduit en pâte très fine, on en fait de petits pains de figure conique, qu'on met ſécher au ſoleil ou à l'ombre. Ce blanc eſt fort bon pour les carnations, les draperies blanches, &c.

On avertit que ſi l'on tient ces coquilles d'œufs, encore fraîches, renfermées dans un endroit pendant quelque tems, elles exhalent une odeur inſupportable. Pour y remédier, il faut les enfermer dans un vaſe de terre, & les faire ſécher au four.

Blanc de marbre de Carrare.

La maniere de tirer parti de ce marbre eſt de le réduire en poudre, & de le broyer ſur le marbre avec de l'eau. On y ajoute un peu de chaux pour lui donner plus de corps. Etant ainſi préparé, il eſt bon à employer. Cependant il eſt aſſez inutile

de prendre cette peine lorſqu'on peut avoir de bonne chaux vieille éteinte, ou du blanc de coquilles d'œufs.

Cinabre ou vermillon.

Cette couleur a beaucoup plus d'éclat que toutes les autres. Il eſt vrai qu'elle eſt extrêmement ennemie de la chaux, ſurtout dans les endroits expoſés au grand air; mais quand l'ouvrage ſe fait dans un lieu couvert, je m'en ſuis ſouvent ſervi avec ſuccès dans beaucoup de draperies. Pour cet effet il faut purifier le cinabre de la maniere qui ſuit.

Prenez du cinabre ou vermillon en poudre, & l'ayant mis au fond d'une écuelle de faïance, verſez par deſſus de l'eau échauffée par l'action de la chaux que vous y aurez mis infuſer, obſervant de prendre le plus clair de cette infuſion; renverſez enſuite cette eau par inclination, ſans remuer le cinabre qui eſt au fond, & remettez-y de nouvelle eau de chaux échauffée comme ci-devant. Après pluſieurs lotions le cinabre ſe trouve im-

pregné de la nature & des qualités de la chaux, & il s'incorpore plus facilement avec l'enduit.

Vitriol calciné.

Le vitriol romain, calciné au four, fait très bien sur un enduit fraîchement appliqué. Etant détrempé avec de l'eau-de-vie, il devient d'un rouge semblable à celui de la laque. Il est fort utile sur-tout pour ébaucher une draperie qu'on veut finir ensuite avec le vermillon. Du mêlange de ces deux couleurs il en résulte une très belle teinte tirant sur le pourpre, & aussi éclatante que la plus fine laque qui se puisse employer dans la peinture à huile.

Rouge d'Angleterre.

Au défaut du vitriol, ce rouge fait le même effet, & même il participé un peu de la nature de ce sel. En le mêlant à propos dans les clairs ainsi que dans les ombres, sur l'enduit encore frais, il devient en séchant d'une très belle couleur de pourpre.

Terre rouge.

Cette terre, ainſi que toutes les autres de même nature, eſt très bonne pour la peinture à freſque. Elle peut ſervir dans les carnations, dans les draperies, & dans tous les ouvrages où l'on veut l'employer.

Terre jaune calcinée.

La terre dont nous venons de parler, de rouge foncé qu'elle eſt naturellement, devient d'un rouge fort pâle & tirant ſur le jaune, après avoir été calcinée au feu. Elle eſt bonne pour les ombres des carnations, étant mêlée avec de la terre noire de Veniſe. Elle ſert auſſi dans les ombres des draperies jaunes.

Terres jaunes.

A Rome on fait uſage de deux terres jaunes. L'une tire ſur le jaune clair, l'autre eſt d'un jaune extrêmement foncé. Toutes deux ſont excellentes dans leur eſpece Lorſqu'on ſait les mêler à propos dans les draperies, elles ne cedent en rien pour

l'éclat au plus beau safran. Dans les autres endroits de l'Italie, on trouve des terres jaunes qui approchent beaucoup de celles-ci.

Jaune de Naples.

Cette couleur est connue à Rome sous le nom de *jaune de Naples*. Je l'ai employée avec succès pour la peinture à fresque, dans des lieux à couvert; mais je ne l'ai point hasardée dans des endroits exposés au grand air.

Pâte verte.

Cette pâte se fait avec du suc d'épine-vinette étant encore verte. Si on la mêle avec du blanc de chaux, elle devient jaunâtre, mais sa couleur s'efface peu à peu.

Terre verte.

La *terre verte* qu'on tire de *Vérone*, est la plus belle de toutes, & même elle est l'unique dont on puisse faire usage pour les draperies dans la peinture à fresque. Les autres verds sont presque tous artificiels & ennemis de la chaux. On trouve

bien d'autres terres vertes, mais elles ſont de beaucoup inférieures à celle-ci.

Terre d'ombre.

Elle eſt utile dans la freſque, ſur-tout pour faire les ombres des draperies jaunes. La même terre étant calcinée, eſt excellente pour les ombres des carnations, mêlée avec de la terre noire de Veniſe, particulierement dans les fortes ombres.

Terres noires de Veniſe & de Rome.

Cette terre eſt la plus noire de toutes celles qui peuvent s'employer pour la peinture à freſque. Elle eſt fort bonne pour les ombres des carnations, & elle fait le même effet que le noir de charbon, ou que le ſpalt dans la peinture à huile.

La *terre noire de Rome* eſt à peu près de même nature que celle de Veniſe, & s'emploie aſſez volontiers pour les draperies de cette couleur, & par-tout où le noir eſt néceſſaire.

Noir de charbon.

On prend du bois de vigne, on le brûle, & après en avoir retiré le charbon, on le broie avec un peu d'eau & on le réduit en pâte. Cette couleur eſt excellente pour toutes ſortes d'ouvrages. Il y a encore des noirs de différente eſpece. On en fait avec des noyaux de pêche brûlés & broyés, avec du papier brûlé, avec de la lie de vin ſéchée au four & brûlée, avec des os de mouton calcinés, &c. Tous ces noirs, excepté le dernier, ont leur utilité dans la peinture à freſque, & peuvent y ſervir également l'un au défaut de l'autre.

Email.

Cette couleur eſt bonne pour la freſque, mais on doit la coucher avant toutes les autres tandis que l'enduit eſt encore bien frais, ſans quoi elle n'y tiendroit point. Une heure après on y en remet une ſeconde couche pour lui donner plus de vivacité & d'éclat. L'émail peut ſervir pour les ombres ordinaires & les demi-

teintes; mais dans les ombres fortes, il faut employer du noir de charbon. Il eſt inutile d'avertir que toutes les couleurs dont nous venons de parler, ſe mêlent avec du blanc pour faire les clairs, les demi-teintes & même les ombres, ſuivant l'uſage de la peinture : on y en mêle plus ou moins, ſuivant que le cas l'exige.

Outremer.

Nous ne parlons point de l'outremer, quoiqu'il convienne également à tous les genres de peinture, ſoit à freſque, à huile, ou en détrempe ; ſa cherté exceſſive fait qu'on ne s'en ſert que très rarement & avec une grande économie.

Voilà toutes les couleurs qui peuvent s'employer dans la peinture à freſque; nous paſſerons ſous ſilence celles qui y ſont entierement inutiles, par leur inimitié avec la chaux, telles que le blanc de céruſe, le minium, ou vermillon, la laque de Veniſe, la laque fine, le verd-de-gris, le bleu d'azur, le verd de mer, le verd-de-gris diſtillé, le jaune d'olive, le jaune

de Flandres, l'orpin, l'inde, le noir d'os, &c.

Pour peindre à freſque ſur de vieilles murailles.

On eſt aſſez dans l'uſage à Rome de peindre à freſque ſur des murailles anciennement peintes, par le moyen d'un enduit médiocrement épais que l'on couche ſur toute la muraille, lequel enduit eſt compoſé de plâtre pur détrempé avec de l'eau de colle; on en recouvre indiſtinctement toutes les couleurs. Il faut cependant obſerver que, lorſque les murailles ont été déja reblanchies pluſieurs fois, on eſt obligé de hacher tous ces enduits & de les enlever de deſſus la muraille. Autrement, dans les grandes ſéchereſſes, la colle feroit écailler l'enduit par parties, leſquelles venant à ſe détacher, laiſſeroient voir le fond du mur, ce qui défigureroit tout l'ouvrage. A l'égard des murailles nouvellement bâties, il ſuffit d'y paſſer une couche de ce plâtre ainſi détrempé avec de l'eau de colle, tandis

que le mortier du mur eſt encore frais, & les couleurs y pénétreront facilement.

CHAPITRE X.

De la Peinture en détrempe & à gouaſſe.

IL y a apparence que cette ſorte de peinture eſt une des premieres qu'on ait inventée, puiſque preſque toutes les couleurs peuvent s'y employer, & qu'il n'eſt beſoin que d'eau mêlée avec un peu de colle ou de gomme pour les détremper.

Il eſt aſſez indifférent ſur quel fond elle ſe pratique, pourvu qu'il ne ſoit point gras, & que ce ne ſoit point ſur un enduit compoſé de chaux, comme dans la peinture à freſque, parce que la chaux eſt ennemie de preſque toutes les couleurs qui s'emploient dans la peinture en détrempe.

Lorſqu'on travaille en petit, on détrempe les couleurs avec de l'eau gommée; c'eſt ainſi qu'on peint les éventails,

& c'eſt ce que les Italiens appellent peinture *à guazzo :* ſi l'on fait du grand, comme des décorations de théatre & autres, il faut ſe ſervir de colle fondue au lieu de gomme, parce qu'il en faudroit une trop grande quantité, & que d'ailleurs la couleur ſéchant trop vîte, ne donneroit pas le tems néceſſaire pour la fondre & la mêler avec une autre.

Cette ſorte de peinture dure fort long-tems, pourvu qu'elle ſoit à couvert & dans un lieu ſec : on peut, encore plus facilement qu'à la freſque, y employer une couleur ſur une autre, ſans crainte de les mêler ; enfin la facilité qu'on a de peindre & de retoucher à ſec dans la détrempe, fait que non ſeulement on la peut finir beaucoup, mais encore qu'on la quitte & on la reprend quand on veut.

On ſe ſert ordinairement de coquilles pour délayer les couleurs quand on fait du petit, & de godets quand c'eſt du grand. Toutes ſortes de couleurs ſont bonnes pour cette peinture, & l'on y emploie les mêmes pinceaux que pour la peinture à huile.

Les toiles, le bois préparé, les murailles, les peaux, le papier, ſont les fonds dont on ſe ſert ordinairement pour la détrempe. Elle a cela de commun avec la freſque, que les clairs en ſont très vifs, mais les ombres & les couleurs brunes en ſont bien plus fortes.

De la colle pour la peinture en détrempe.

La colle dont on ſe ſert pour mêler dans toutes les couleurs en détrempe, empêche qu'elles ne s'effacent quand on les frotte. Elle ſe fait avec des rognures de gants blancs, ou avec des raclures de parchemin, en la maniere ſuivante.

Prenez une livre de rognures de gants blancs ou de parchemin, mettez-les tremper quelque tems dans l'eau, & lavez-les bien pour en ôter toutes les ſaletés. Jettez cette premiere eau, remettez vos rognures dans un chauderon avec de l'eau nette: il en faut environ douze pintes pour une livre de rognures. Faites bouillir le tout enſemble juſqu'à ce qu'il ſoit réduit à deux pintes, ou du moins juſqu'à ce que la peau

ſoit preſqu'entierement fondue. Paſſez le tout, encore chaud, au travers d'un gros linge dans un pot étroit & un peu haut, pour en ſéparer les morceaux qui ne ſont pas tout à fait fondus, laiſſez-le repoſer & ſe refroidir juſqu'à ce que la colle ſoit priſe comme de la gelée. Toutes les ordures & groſſieretés tomberont au fond du pot & vous aurez une colle bien pure & bien nette.

En hiver cette colle peut ſe garder ſept à huit jours ſans ſe gâter, mais en été elle ne ſe conſerve guere que quatre ou cinq jours : lorſqu'elle commence à ſe corrompre, elle ſe pourrit & redevient liquide. Alors elle n'eſt plus bonne à rien, ayant perdu toute ſa conſiſtance & ſa force. La colle faite avec des raclures de parchemin eſt beaucoup meilleure que celle de rognures de gants : pour être bonne, il faut qu'elle ſoit aſſez ferme, étant refroidie, pour réſiſter ſous la main. Il ne faut point ſe ſervir de cuirs gras pour faire cette colle, car elle ne vaudroit rien : on doit ſeulement avoir attention de la faire bien

cuire & de la laiſſer raſſeoir & refroidir après qu'elle a été paſſée.

Des toiles & autres fonds propres à la détrempe.

On peint en détrempe ſur toutes ſortes de fonds : ſur des murailles bien ſeches, ſur du bois & ſur des toiles préparées, &c. & on ſe conduit ici à peu près comme pour la freſque, excepté qu'on peut ſe paſſer de cartons. Si l'on veut peindre ſur les murailles, il faut que l'enduit de plâtre ſoit bien ſec & bien uni : on leur donne d'abord une couche de colle chaude pour les *encoller*. Si les murs ſont raboteux, on mêle dans la colle du blanc d'Eſpagne, de la craie, ou même du plâtre fuſé à l'air, qu'on broie bien auparavant, & l'on y en met une couche pour les égaliſer ; quand elle eſt bien ſeche, on la racle le plus proprement qu'il eſt poſſible. Il faut faire la même choſe pour le bois.

Si l'on a deſſein de peindre ſur de la toile, on la choiſit toujours à demi uſée pour qu'elle ſoit plus douce, & pour n'être

pas obligé d'y mettre plusieurs couches de colle, qui pourroient faire fendre & écailler la peinture par la suite.

Ayant donc étendu & bandé votre toile de tous côtés sur un chassis, comme on l'a expliqué au sujet de la peinture à huile, (*pag.* 126) il faut d'abord l'*encoller* de colle chaude avec une grosse brosse. La colle étant seche, on frotte la toile avec un morceau de pierre ponce pour en ôter les nœuds & les inégalités. Ensuite on l'imprimera d'une couche légere de colle & de blanc de craie; ensorte qu'elle soit claire & coulante comme du lait. Quand cette derniere impression est bien seche, il faut encore poncer un peu la toile, & alors elle est toute préparée pour travailler.

Pour ce qui est de la peinture en détrempe qu'on doit faire sur du papier blanc, il n'est pas nécessaire d'y faire aucune préparation, sur-tout si le papier est fort & bien collé; & comme cette peinture ne se fait guere que pour les patrons de tapisseries de basse-lice, on les fait sur

des bandes de papier de quinze à dix-huit pouces de large, & qui vont du haut en bas du patron ou deſſein; ce qui doit être ainſi pour cette ſorte d'ouvrage.

Palette pour la détrempe.

On a vu ci-devant que, lorſqu'on travaille en grand, les couleurs ſe détrempent dans des godets de terre : nous ajouterons ici qu'on eſt obligé de les mettre de tems en tems ſur un petit feu ou ſur des cendres chaudes pour entretenir les couleurs liquides, & même on y ajoute un peu d'eau pure lorſque la colle devient trop forte & trop épaiſſe.

Lorſqu'on peint en détrempe, il faut avoir auſſi une palette. Elle eſt de fer-blanc, de figure quarrée, comme la feuille de fer-blanc, & arrondie ſeulement un peu vers l'endroit où eſt le trou pour mettre le pouce. On borde ce trou d'un morceau de peau ou d'un cuir mince, pour que le fer-blanc ne bleſſe pas la main. La partie ſupérieure de cette palette, c'eſt-à-dire, l'extrêmité la plus éloi-

gnée du pouce, doit avoir des rebords un peu relevés pour retenir les couleurs qu'on y arrange, en cas qu'on vienne à la pencher un peu trop ſans y ſonger. On fait auſſi vers le haut de la palette quelques creux ou enfoncemens, pour y placer chaque couleur dans ſon ordre, comme on le fait pour la peinture à huile. Ces couleurs ſont ſeulement détrempées avec de l'eau, & d'une conſiſtance un peu épaiſſe : à meſure qu'on en a beſoin, on prend avec la broſſe ou pinceau un peu de colle pour y mêler. On tient toujours cette colle liquide, en laiſſant le vaiſſeau de terre qui la contient, ſur un petit feu de cendres chaudes.

Lorſque la colle vient à ſe figer ſur la palette en travaillant, il ſuffit de la préſenter au feu, & elle ſe fond tout auſſitôt. Si la colle en fondant devenoit trop forte, il faudroit y mêler un peu d'eau. Il faut prendre garde en même tems que les couleurs entieres, qui ſont arrangées au haut de la palette, ne ſe ſechent pas trop par la chaleur du feu. On ne ſe ſert

point de couteau, comme dans la peinture à huile, pour faire les teintes sur cette palette, mais on les fait seulement avec les brosses & les pinceaux à mesure qu'on en a besoin en travaillant. On nettoie cette palette à chaque fois que l'on quitte l'ouvrage, en la lavant avec de l'eau, mais on la fait sécher aussi-tôt au feu, de crainte qu'elle ne se rouille.

Des regles pour tirer des lignes droites.

Comme la peinture en détrempe est fort en usage pour des morceaux de perspective & d'architecture, on se sert de regles de différentes grandeurs pour en faire les principaux traits. Il y en a de fort minces qu'on applique contre l'ouvrage quand il est sec, & l'on tire les traits, en faisant couler le poil du *tranchet* (qui est une espece de pinceau dont nous avons parlé ci-devant, *pag. 76*) au long de la regle : cette regle a un chanfrain ou feuillure de ce côté, pour tirer le trait plus net & pour empêcher que la couleur ne *bavoche*. Ceci n'est que pour

les grands ouvrages; car pour les moyens tableaux, ainſi que pour la peinture à huile, on a des regles épaiſſes, aux extrêmités deſquelles on attache deux petits tampons de cuir de figure quarrée, enſorte qu'ils ne débordent point la regle : on applique ces tampons contre la toile, ce qui éleve un peu la regle; de plus elle a auſſi une feuillure par deſſous pour que la couleur ne gâte point la toile. En conduiſant également le manche du pinceau le long de la regle, on peut tirer des traits fort nets & fort déliés.

Maniere d'eſquiſſer l'ouvrage.

Lorſque le fond ſur lequel on doit peindre eſt préparé, on deſſine ſon ſujet avec du fuſin ou du charbon fort tendre afin d'y pouvoir faire facilement les changemens qu'on jugera à propos, en paſſant légérement un linge blanc ſur ces premiers traits. Quand le deſſein eſt arrêté au charbon, il faut le mettre au net, ce qu'on fait avec une petite broſſe longue & pointue trempée dans quelque teinture fort

claire, qui n'ait point de corps, & qui ne puiſſe pas ſe mêler avec la couleur qu'on doit coucher deſſus. On peut ſe ſervir pour cet effet d'un peu de terre d'ombre bien broyée, délayée avec beaucoup d'eau & très peu de colle. Après que ce trait eſt mis au net & bien ſec, on efface tous les anciens traits du charbon qui paroiſſent, en frottant légérement l'ouvrage avec un linge blanc, ou avec un peu de mie de pain raſſis.

Nous avons déja remarqué qu'il n'y a point de peinture qui puiſſe employer plus de différentes ſortes de couleurs que la détrempe. Mais une des plus grandes incommodités de cette ſorte de peinture, c'eſt qu'on ne peut en voir l'effet que quand elles ſont ſeches. C'eſt pourquoi quand on a de grandes maſſes à coucher, comme des fonds d'une même teinte, il faut, après avoir détrempé & délayé cette teinte dans des godets ou écuelles de terre verniſſées, en faire l'épreuve, en en paſſant une couche ſur un carreau ou ſur un morceau de bois préparé comme le fond, ou

même sur une feuille de papier blanc un peu fort, & la laisser sécher pour pouvoir en connoître l'effet. Nous répéterons que lorsqu'on emploie ces couleurs ou teintes, il faut toujours les entretenir tiedes, de peur que la colle qui y est mêlée ne se fige, & remuer le fond très souvent avec le pinceau, pour conserver l'égalité de la teinte & empêcher une partie de la couleur de tomber au fond du godet. Quand on doit souvent changer de teintes, & employer différentes couleurs, on a la palette de fer-blanc qui sert à cet usage, comme on l'a dit ci-devant.

Maniere de retoucher & de finir.

Après avoir appliqué les différentes teintes à chaque partie de l'ouvrage, on laisse sécher le tout, & on peut retoucher tant qu'on veut pour donner de la force aux endroits trop foibles. Ensuite on unit proprement ces teintes avec une brosse qu'on trempe dans de l'eau pure, & quelquefois, comme dans la peinture à fresque, on fond & on adoucit les mêmes

teintes en hachant avec une couleur participante des deux, ou en ſe ſervant tantôt de l'une, tantôt de l'autre.

Quand l'ouvrage doit être touché & non pas adouci, comme ſont les payſages, on couche d'abord des fonds aſſez bruns qui ſervent d'ébauche ; ces fonds étant ſecs, on forme toutes les touches plus claires par deſſus ; ſur celles-là on en met d'autres encore plus claires, & ainſi du reſte, tant qu'il en eſt beſoin, obſervant ſeulement de bien laiſſer ſécher le deſſous avant que de toucher par deſſus.

Maniere de glacer les couleurs en détrempe.

On glace à détrempe ſeulement avec des teintures qu'il faut coucher le plus uniment & le plus également qu'il eſt poſſible, avec une broſſe ou pinceau de poil doux, obſervant de le faire très promptement pour ne pas détremper le fond ſur lequel on glace. On prendra garde que ce fond ne puiſſe pas boire la couleur avec laquelle on le glace, car alors il s'y feroit des taches, comme il arrive au papier

lorſqu'il n'eſt pas aſſez collé & qu'on y paſſe un *lavis*. C'eſt pourquoi, quand on veut glacer quelque ouvrage en détrempe, il faut l'encoller auparavant. Cet encollage ſe fait en paſſant légérement ſur le tableau une couche de colle claire & bien nette, médiocrement forte : quand la colle eſt ſeche, on glace par deſſus.

Il arrive aſſez ſouvent, en travaillant en détrempe ſur un fond qui eſt déja peint, que la couleur refuſe d'y prendre, comme ſi c'étoit de l'eau qu'on couche ſur de l'huile. Cela vient, ou de ce que le fond eſt d'une nature trop ſeche, ou bien, parce qu'il y a trop de colle dans la couche qu'on a miſe deſſous ; car la colle eſt naturellement un peu graſſe. Pour y remédier, il faut mettre un peu de fiel de bœuf dans la couleur qu'on veut coucher, & alors elle prendra facilement : car le fiel eſt fort pénétrant.

Un des plus grands avantages de la peinture à détrempe, eſt qu'étant expoſée à quelque jour ou lumiere que ce ſoit, elle fait toujours ſon effet, n'ayant pas

de

de luiſant, comme la peinture à huile: plus le jour eſt grand, plus elle paroît vive & brillante. Lorſque ſes couleurs ſont ſeches, elles ne changent jamais, & demeurent toujours dans le même état, tant que le fond ſubſiſte. Il n'eſt cependant guere poſſible de l'employer dans les voûtes & les dômes des grandes égliſes, parce qu'on ne peut point faire des enduits de plâtre ſur des voûtes de pierre, dont le ſalpêtre feroit tomber l'enduit par écailles. C'eſt pour cette raiſon qu'on ſe ſert ordinairement dans ces endroits de la peinture à freſque ſur un enduit de mortier qui s'incorpore mieux avec la pierre: mais cette derniere eſt bien inférieure à celle en détrempe pour la force & la vivacité de ſes couleurs.

Lorſqu'un ouvrage en détrempe eſt fini, il y a des perſonnes qui paſſent par deſſus un blanc d'œuf bien battu, & qui y ajoutent enſuite une couche de vernis pour le garantir de l'eau. Néanmoins, à moins que ce ne ſoit dans le cas d'une néceſſité indiſpenſable, il eſt mieux de ne le point

vernir & de laiſſer toutes les couleurs mattes, car le vernis ôte à la peinture en détrempe ſon principal mérite, qui eſt, comme on vient de le dire, de n'avoir point de luiſant.

De la peinture à gouache, ou *à gouaſſe.*

On peint auſſi quelquefois de petits tableaux à la gomme, ſur des fonds de couleur, & alors on mêle du blanc dans les teintes claires, comme on fait en détrempe avec la colle; la ſeule différence qu'il y a entre ces deux manieres de peindre, c'eſt que dans celle-ci les couleurs ſe délayent avec de l'eau gommée. C'eſt ce qu'on appelle *peinture à gouaſſe*, ou *à gouache.* Cette ſorte de peinture tient le milieu entre la détrempe & la *miniature*, & même elle ne differe de cette derniere qu'en ce que l'on travaille dans la miniature *en pointillant*, & que dans la gouaſſe au contraire on couche les couleurs à plat en traînant le pinceau, comme pour la peinture à huile, ou pour le *lavis.* Comme l'eau gommée ne ſe fige pas ſi

promptement que la colle, on a beaucoup plus de facilité pour ce travail que pour la détrempe; mais d'un autre côté les couleurs détrempées avec la colle, sont bien plus dures & se conservent mieux que celles qui ne le sont qu'avec la gomme. C'est ce qui oblige de couvrir toujours cette sorte de peinture, ainsi que la miniature, d'un verre blanc ou d'une glace transparente qui lui sert de vernis, & qui en adoucit toutes les touches. D'ailleurs, si elle étoit exposée à l'air & à découvert, elle se gâteroit en peu de tems, soit par le frottement, soit par la poussiere qui s'y attacheroit, ou par les chiures de mouches qui en altéreroient la couleur, sur-tout si on y avoit employé du sucre candi, comme on le fait quelquefois.

CHAPITRE XI.

De la Peinture en miniature.

La peinture en miniature reſſemble beaucoup à celle en détrempe: on peut y employer les mêmes couleurs, que l'on délaye avec de l'eau gommée. Cette peinture ſe fait ſur du vélin, de la toile préparée, du bois, &c. Elle ſe finit avec le bout du pinceau & en pointillant, auſſi n'y a-t-il pas de peinture où l'on puiſſe terminer davantage que dans celle-ci, par la facilité que donnent les points d'unir enſemble les différentes teintes, de les fondres & de les attendrir. Nous traiterons ci-après des diverſes manieres de pointiller & de finir les ouvrages de miniature; mais il convient de parler auparavant des fonds ſur leſquels on peint, & des inſtrumens & outils convenables à ce genre de peinture.

Des fonds ſervant à la miniature.

Quand on peint ſur le vélin ou ſur le papier, on en réſerve le fond pour les plus grands rehauts & pour les blancs purs. Pour cet effet on choiſit le vélin le plus blanc & le plus net qu'il eſt poſſible ; pour le papier, outre la blancheur, il faut qu'il ait le grain fin & qu'il ſoit bien encollé. Comme il eſt néceſſaire que le papier ou le vélin ſoit bien tendu pour travailler plus commodément deſſus, on choiſit une petite planche mince de bois ou de cuivre, de la grandeur du ſujet qu'on veut peindre ; enſuite ayant humecté légérement votre vélin par l'envers avec de l'eau nette, vous en collez ſeulement les bords que vous repliez par derriere la planche, en mettant un papier blanc entre deux, & vous le tirez bien également & aſſez fort pour le bien étendre. Il eſt inutile d'ajouter que comme ce vélin doit être remployé par derriere la planche, il doit être un peu plus grand que cette même planche. Il ſeroit mal de coller ſeulement le vélin du

côté qui doit être peint; car outre que la colle pourroit cauſer quelque grimace au vélin, il vous ſeroit impoſſible de l'ôter de deſſus cette planche, s'il vous en prenoit envie.

Outre le papier & le vélin, on peut encore peindre en miniature ſur de la toile fine & ſur le bois. La toile ſe prépare avec quelques couches de blanc de plomb broyé d'abord à pluſieurs repriſes avec de l'eau pure; & lorſque ce blanc eſt bien ſec, on le rebroie pour la derniere fois avec de l'eau de colle, faite comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Il faut ſeulement prendre garde de ne pas coucher le blanc trop épais ſur la toile: il ſuffit de mettre gros comme une noix de blanc de plomb ſur un verre de colle: on l'applique médiocrement chaud & l'on en met deux ou trois couches. Pour enlever les petites inégalités ou grumeaux qui pourroient s'y former & qui nuiroient à la netteté & au poli du fond, on le frotte légérement avec une pierre de ponce, ou mieux encore avec de la prêle; après quoi on repaſſe

une couche du même blanc un peu plus claire.

La préparation pour le bois ne differe de celle qu'on donne à la toile, qu'en ce qu'il faut que la premiere couche ſoit de colle pure & toute bouillante pour qu'elle pénetre mieux dans le bois, & que s'uniſſant avec les autres couches qu'on met par deſſus, elles ne faſſent toutes enſemble qu'un ſeul corps. Il eſt néceſſaire d'unir pareillement ces couches avec de la prêle, & on les polit en paſſant légérement un linge net & mouillé par deſſus avant que d'y peindre.

De la palette pour la miniature.

Pour travailler en miniature il faut avoir une palette d'ivoire fort unie, ou de quelque bois très dur, comme le cormier & le bois des Indes. Elle doit être de la grandeur de la main, & l'on y arrange d'un ſeul côté les couleurs pour les carnations, en la maniere ſuivante. On met d'abord au milieu de la palette beaucoup de blanc de céruſe bien délayé, parce

que c'eſt la couleur dont on fait le plus d'uſage : ſur les bords on place de gauche à droite les couleurs ſuivantes un peu éloignées du blanc. Du maſſicot, du ſtil de grain, de l'orpin, de l'ocre : une teinte de verd compoſée d'outremer, ou à ſon défaut, d'Inde, de ſtil de grain & de blanc, autant de l'un que de l'autre : une autre teinte de bleu fort pâle, compoſée d'outremer ou d'Inde fin, & de blanc : enſuite du vermillon, du carmin, du biſtre & du noir. Pour faire des draperies on met pareillement du blanc ſur la palette, & enſuite la couleur dont on les veut faire, comme on le dira ci-après.

Des pinceaux pour la miniature.

Il eſt très important de ſe fournir de bons pinceaux, mais il s'agit de les bien choiſir. Pour cet effet, il faut les humecter un peu, & après les avoir tournés ſur le doigt, ſi tous les poils ſe tiennent enſemble & ne font qu'une pointe, c'eſt une marque qu'ils ſont bons. Si au contraire ils ne ſe raſſemblent pas bien & qu'ils

faſſent pluſieurs pointes, ou qu'il y ait des poils plus longs les uns que les autres, ils ne valent rien, particulierement pour le pointillage & pour les carnations. Quand ils ſont trop pointus & qu'il n'y a que quatre ou cinq poils qui paſſent les autres, quoique d'ailleurs ils ſe tiennent aſſemblés, ils ne laiſſent pas que d'être bons, mais il faut les ébarber avec des ciſeaux & prendre garde de n'en pas trop couper. Au reſte tous les pinceaux qui ſervent à la miniature ſont faits de poil de petit gris, & il faut en avoir de trois ſortes de groſſeurs; les plus gros ſervent à coucher des fonds; les moyens pour ébaucher, & les plus petits pour finir & pointiller.

Pour faire aſſembler plus facilement les poils de votre pinceau & lui donner une bonne pointe, il faut le paſſer ſouvent ſur le bord de vos levres en travaillant, le ſerrant & l'humectant avec la langue, même après l'avoir trempé dans la couleur. Par ce moyen s'il y en a trop, on l'ôte du pinceau, & il n'y en demeure

que ce qu'il en faut pour faire des traits égaux & unis. On ne doit pas craindre que cela faſſe aucun mal, car toutes les couleurs qu'on emploie pour la miniature (excepté l'orpin, qui eſt un poiſon), quand elles ſont préparées, n'ont ni mauvais goût ni mauvaiſes qualités. Il faut ſur-tout mettre cette invention en uſage pour pointiller & pour finir, particuliérement les carnations, afin que les traits en ſoient nets & peu chargés de couleur. Pour les draperies & autres choſes, ſoit qu'il s'agiſſe d'ébaucher ou de finir, on peut ſe contenter d'aſſembler les poils de ſon pinceau, & de le décharger lorſqu'il eſt trop plein de couleur, en le paſſant ſur le bord de la coquille, ou ſur le papier blanc qui ſert à poſer votre main ſur l'ouvrage, en donnant quelques coups de pinceau deſſus avant que de travailler ſur votre piece.

Des godets & coquilles, & de l'eau gommée pour la miniature.

On délaye toutes les couleurs propres à la miniature, avec de l'eau gommée, dans

de petits godets de faïance, ou dans des coquilles de mer de moyenne grandeur & d'une forme convenable à cet uſage. Avant que de ſe ſervir de ces coquilles, il eſt néceſſaire de les purifier d'un ſable ou limon très fin qui y reſte attaché, en les mettant tremper dans de l'eau nette pendant deux ou trois jours.

L'eau gommée ſe fait en mettant gros comme le pouce de gomme arabique, la plus blanche & la plus tranſparente, dans un verre d'eau bien claire, avec un petit morceau de ſucre candi, pour empêcher les couleurs de s'écailler. On renferme cette eau gommée dans une fiole de verre bien propre, & l'on n'y touche jamais avec des pinceaux chargés de couleur.

Pour connoître s'il y a aſſez de gomme dans les couleurs, il n'y a qu'à donner un coup de pinceau ſur le dos de la main, après que la couleur eſt bien délayée, ce qui ſeche ſur le champ. Si la couleur ſe fend & s'écaille, il y a trop de gomme: ſi elle s'efface en paſſant le doigt deſſus, il n'y en a pas aſſez.

Des couleurs propres à la miniature.

On ſe ſert dans la miniature des mêmes couleurs que dans les peintures à huile, à freſque, & en détrempe, dont nous avons parlé ci-devant, à la réſerve du blanc de chaux, & de celui de poudre de marbre qui ne peuvent ſervir que pour la freſque, & du blanc de plomb qui n'eſt guere propre que pour la peinture à huile. Toutes les autres couleurs ſont bonnes pour la miniature, & même, outre celles-là, il y en a encore pluſieurs qui ſont particulieres à ce genre de travail. Voici l'énumération de toutes ces couleurs rangées par ordre.

Le blanc de céruſe de Veniſe.
Le carmin.
L'outremer.
La laque de Veniſe.
Le vermillon.
Le brun rouge.
La pierre de fiel.
L'ocre jaune.
L'ocre de rut.
Le ſtil de grain.
La gomme gutte.
Le jaune de Naples.
Les maſſicots.
L'orpin.
Le bleu d'Inde.
Le noir d'ivoire.
Le noir de fumée.
L'encre de la Chine.
Le biſtre.

La terre d'ombre.
La terre de Cologne.
Le verd d'Iris.
Le verd de veſſie.
La terre verte, ou verd de montagne.
Le verd de mer.
Les cendres vertes & bleues d'Angleterre.

Il y a encore le kermès & le jaune des iſles françoiſes dans l'Amérique, qui ſont deux couleurs nouvelles qui peuvent s'employer également à l'huile & dans la miniature.

Une des principales couleurs pour la miniature eſt le carmin, qui eſt une poudre d'un rouge cramoiſi. La pierre de fiel, qui fait un jaune obſcur, lui eſt encore particuliere, ainſi que la gomme gutte, qui eſt une autre eſpece de jaune.

Le verd d'Iris ſe fait du jus de certaines plantes: le verd de veſſie ſe fait auſſi par le moyen de quelques graines qu'on met pourrir dans une veſſie. On peut faire la même couleur en broyant de l'Inde avec la gomme gutte.

Le biſtre n'eſt que de la ſuie infuſée dans de l'eau commune. Mais pour le rendre très beau, & en faire différentes

teintes, on prend des écailles de ſuie de cheminée, on les broie ſur un marbre avec de l'eau, puis on met cette couleur dans un pot; à meſure qu'on y mêle de l'eau, le biſtre s'éclaircit : plus on approche du marc, & plus il eſt noir. Quelques-uns font bouillir de la ſuie dans de l'eau, & l'expriment au travers d'un linge.

Pluſieurs de ces couleurs ſont liquides, d'autres ſont en pierres & en morceaux, & d'autres ſont ou doivent être réduites en poudre très fine, en les broyant ſur le marbre ou ſur le porphyre. Celles qui ſont liquides ſe conſervent dans des fioles ou bouteilles de verre bien bouchées : celles en poudre, dans des boîtes bien fermées : & celles qui ſont en morceaux, s'enveloppent dans du papier. Pour s'en ſervir on frotte les morceaux contre le fond du godet, & on délaye les poudres avec le bout du doigt dans les godets ou coquilles, en y mêlant de l'eau gommée.

Maniere de purifier les couleurs.

Comme toutes les terres & les autres couleurs matérielles ont toujours quelque chose de grossier, quelque bien broyées qu'elles puissent être, principalement lorsqu'on travaille à des portraits ou autres ouvrages délicats, on en peut tirer le plus fin en les délayant en grande eau dans un vase de verre ou de faïance. Après avoir bien brouillé le tout, il faut le laisser un peu reposer, puis verser par inclination le plus clair qui restera dessus dans un autre vaisseau : ce sera le plus fin de votre couleur. Pour la retirer de ce dernier vaisseau, laissez reposer le tout jusqu'à ce que la couleur soit entierement tombée au fond, versez l'eau très doucement par inclination, ou bien faites écouler l'eau par le moyen d'un siphon, ou d'une bande de drap dont un bout trempe dans l'eau, & l'autre sorte hors du vase & descende plus bas que le fond du vaisseau : votre couleur restera extrêmement pure au fond du vase & vous la mettrez sécher au soleil.

Il y a des couleurs qui se purifient aussi par le feu : telles sont l'ocre jaune, le brun rouge, l'outremer, & la terre d'ombre : toutes les autres s'y noirciſſent ; mais ſi vous les calcinez à un feu vif & ardent, elles changent de nature ; car le brun rouge devient jaune, l'ocre jaune devient rouge, la terre d'ombre ſe rougit auſſi ; la céruſe y prend une belle couleur de citron, & c'eſt ce qu'on appelle *maſſicot*. On remarquera que l'ocre jaune calcinée devient beaucoup plus tendre qu'elle n'étoit, & plus douce que le brun rouge pur. De même le brun rouge cuit devient plus doux que l'ocre jaune crud. L'outremer le plus beau & le plus pur, calciné ſur une pelle rouge, devient beaucoup plus brillant, mais il diminue de quantité ; d'ailleurs, étant raffiné de cette maniere, il devient plus groſſier & plus dur à employer dans la miniature.

Du travail propre à la miniature.

Après avoir parlé du vélin, des pinceaux, des couleurs & de leur arrange-

ment sur la palette, il faut présentement donner la maniere de les mettre en œuvre. Premierement quel que soit l'ouvrage qu'on veut faire, comme carnations, draperies, payſages, ou autre choſe, il faut commencer par *ébaucher*, c'eſt-à-dire, coucher ſa couleur à grands coups, le plus uniment que l'on peut, comme font les peintres à huile, obſervant de ne lui pas donner toute la force qu'elle doit avoir quand elle ſera achevée. C'eſt pourquoi il faut faire les jours un peu plus clairs qu'ils ne doivent l'être, & les ombres un peu moins brunes: autrement en pointillant deſſus, comme on eſt obligé de le faire après que l'ouvrage eſt ébauché, on fortifieroit tant les couleurs qu'elles deviendroient à la fin trop brunes.

Il eſt certain qu'on peut donner du moins autant de force à la miniature qu'à la peinture à huile, quand on ſait bien ménager ſa couleur. Le biſtre, fait avec de la ſuie de cheminée, eſt d'un merveilleux ſecours pour produire cet effet, lorſqu'on ſait s'en ſervir à propos,

ſur-tout quand on y mêle du carmin, ce qui dépend des occaſions.

Pour peindre ſur le vélin avec plus de propreté, il eſt bon d'arrêter auparavant ſa penſée & de deſſiner correctement ſur un papier fin de la grandeur de votre tableau ce que l'on veut peindre, & de le calquer enſuite, afin que n'ayant plus rien à effacer, votre vélin en conſerve d'autant plus ſa blancheur.

Voici la maniere de calquer votre deſſein ſur le vélin. Il faut frotter le derriere du deſſein par-tout avec de la poudre de mine de plomb, ſe ſervant pour cela d'un petit linge fin; & après avoir bien ſecoué ce deſſein, enſorte qu'il n'y demeure aucune poudre de crayon qui puiſſe gâter votre vélin, on applique doucement le derriere du deſſein deſſus le vélin, repliant les bords du deſſein par derriere la planche, afin qu'il ne vacille point. Le tout étant poſé ſur une table, on paſſe légérement avec une pointe d'argent ou de tout autre métal, par deſſus tous les contours, en appuyant très peu;

puis ôtant le papier, le deſſein ſe trouve marqué nettement ſur le vélin. Si par haſard on vouloit y changer quelque choſe, cela ſe fait en effaçant l'endroit avec un peu de mie de pain raſſis, & en retraçant ce que l'on veut avec une pointe d'argent.

Si l'on étoit obligé de changer quelque choſe à l'ouvrage lorſqu'il y a des couleurs & qu'il eſt déja avancé, il faudroit paſſer avec le pinceau de l'eau ſeulement ſur l'endroit que l'on veut effacer, & après lui avoir donné le tems de s'humecter, comme l'eſpace de deux *pater*, il faudroit ramaſſer petit à petit & à pluſieurs repriſes cette eau avec la pointe du même pinceau, dans lequel il n'y aura ni eau ni couleur, mais qui ſera ſeulement humide, puis l'eſſuyer chaque fois ſur un papier net. De cette maniere vous ôterez la couleur, ainſi que l'eau, & il vous ſera facile enſuite de faire ce qu'il vous plaira à la place de ce que vous aurez effacé.

La miniature a cet avantage, ainſi que la détrempe, qu'on peut la laiſſer & la reprendre quand on veut.

Il y a plusieurs manieres de finir en pointillant, & chaque peintre a la sienne. Les uns font leurs points tout ronds, les autres les font un peu longs. D'autres hachent par petits traits qui se croisent en tout sens, jusqu'à ce que le tout paroisse comme s'il étoit pointillé. Cette derniere méthode est la plus hardie & la plus expéditive, par conséquent elle est la meilleure. Il faut donc s'accoutumer à rendre son ouvrage gras & moëlleux, c'est-à-dire, que les points ou hachures se perdent dans le fond, & qu'ils ne se voient qu'autant qu'il est nécessaire pour faire paroître l'ouvrage pointillé. Lorsqu'ils sont trop apparens, cela rend l'ouvrage dur & sec; & c'est ce qui arrive quand la couleur des points ou des hachures est trop brune.

Il n'est pas moins important de s'attacher à perdre & à noyer les couleurs les unes dans les autres, sans que l'on en puisse voir la séparation, adoucissant les traits des contours avec les couleurs qui sont des deux côtés, de maniere qu'on n'en puisse point appercevoir la séparation, & que

ces contours ne paroiſſent point coupés. Par le mot *coupé*, on entend une choſe qui tranche net, & qui ne ſe confond point avec les couleurs voiſines, ce qui ne ſe pratique guere que pour les bords des draperies. Il eſt néceſſaire auſſi de rehauſſer certains endroits finis, ce qui produit un bel effet. Pour cela on donne ſur l'extrêmité des principaux jours de petits coups d'une couleur encore plus pâle qu'on fait perdre imperceptiblement avec le reſte.

Des fonds de diverſe couleur.

Nous nous étendrons d'autant plus volontiers dans ce chapitre, ſur ce qui regarde particulierement la pratique de la peinture en miniature, que les différens préceptes que nous y donnons pour l'application des couleurs dans ce genre de peinture, peuvent également ſervir de regle pour toutes les autres manieres de peindre.

Il y a diverſes ſortes de fonds pour les tableaux & les portraits en miniature : les uns ſont tout à fait bruns, & compoſés de biſtre, de terre d'om-

bre ou de terre de Cologne, avec un peu de noir & de blanc; les autres ſont plus jaunes, & l'on y mêle beaucoup d'ocre: enfin il y en a de plus gris dans leſquels on ajoute du bleu d'Inde. On en fait encore de verdâtres, qui ſont très propres à mettre derriere les carnations. Pour ceux-ci l'on prend du noir, du ſtil de grain & du blanc, & l'on en fait une teinte plus ou moins claire, ſuivant que le blanc ou le noir y dominent davantage. Pour faire ces fonds, on commence par donner une couche fort légere de cette teinte, comme un *lavis*, afin d'*emboire* le vélin; enſuite on y en repaſſe une plus épaiſſe, l'étendant fort uniment & à grands coups. Cela ſe doit coucher le plus vîte que l'on peut & l'on ne repaſſe jamais deux fois le pinceau au même endroit, à moins que la couleur ne ſoit ſeche, parce que le ſecond coup emporteroit ce que le premier a fait, ſur-tout ſi l'on appuie un peu trop le pinceau.

Lorſqu'on veut coucher une couleur également forte par-tout, comme pour

faire un fond, il faut préparer le mêlange pour la teinte dans un godet assez grand pour achever ce qu'on a dessein de peindre : car si la couleur venoit à manquer, il eroit sdifficile de faire bien précisément une pareille teinte par un nouveau mêlange.

Des carnations.

Il y a dans les carnations tant de différens coloris, qu'il est très difficile de donner des regles générales sur un sujet aussi varié ; cependant comme cet ouvrage est fait en faveur des commençans & des personnes qui ne sont point à portée de recevoir d'autres instructions, on rapportera ici en abrégé la maniere de les représenter.

Ayant donc premierement calqué votre dessein & tracé ensuite les contours de vos figures & de vos draperies avec un filet de carmin, vous coucherez vos clairs & vos ombres, & vous ébaucherez l'ouvrage comme il a été dit ci-devant. Si c'est pour des femmes & des enfans, ou autre coloris

tendre, on couche une teinte faite de blanc & d'un peu de bleu. Si c'eſt une carnation d'homme, au lieu de bleu on y met un peu de vermillon; & ſi c'en eſt une de vieillard, on y mêle de l'ocre. Enſuite on recherche tous les traits avec une teinte formée de vermillon, de carmin & de blanc, mêlés enſemble, & l'on en ébauche toutes les ombres, ajoutant du blanc à celles qui ſont plus foibles, & n'en mettant que peu ou point aux ombres plus fortes. On ne met preſque point de blanc au coin des yeux, ſous le nez, aux oreilles, ſous le menton, dans la ſéparation des doigts, au coin des ongles, & dans tous les endroits où l'on veut marquer quelque ſéparation. Il ne faut pas appréhender de leur donner trop de force dès la premiere ébauche, parce qu'elles s'adouciſſent toujours en finiſſant.

Après avoir couché les clairs & les ombres, on fait des teintes bleues avec de l'outremer & beaucoup de blanc ſur les parties qui fuient, & au contraire mettant un peu de jaune pour celles qui approchent.

prochent. Mais dans la fin des ombres, du côté du clair, il faut confondre la couleur imperceptiblement dans le fond de la carnation, avec du bleu, puis du rouge selon les endroits. Si avec le verd & le rouge on ne peut donner assez de force aux ombres, on les finit avec du bistre mêlé d'orpin, d'ocre, ou de vermillon, & quelquefois de bistre pur, selon le coloris qu'on veut faire, mais toujours légérement & mettant la couleur fort claire.

Il faut encore pointiller sur les clairs pour les finir avec un peu de vermillon ou de carmin, beaucoup de blanc, & tant soit peu d'ocre, pour les faire perdre dans les ombres & pour faire mourir les teintes les unes dans les autres, ayant attention, en pointillant ou en hachant, de faire que vos points ou hachures suivent le contour des chairs, de même que dans les estampes bien gravées. Si les teintes paroissent trop rouges, on les adoucit avec du bleu, un peu de verd, & beaucoup de blanc, qu'on met par-tout, excepté dans les clairs. Il y a pourtant de cer-

taines parties qui doivent rester un peu rouges, telle que le menton, le dedans des joues, le dedans des mains, &c. Remarquez aussi que les deux mêlanges dont on vient de parler, doivent être si pâles qu'à peine on en puisse voir le travail, n'étant que pour adoucir l'ouvrage, unir les teintes les unes avec les autres, & faire perdre les traits ou contours.

Nous terminerons ces instructions, sur ce qui regarde les carnations, par deux maximes importantes sur leur coloris, en quelque genre de peinture que ce soit. La premiere est que les contours ne soient point du tout tranchés, mais que les chairs fuient si bien dans leurs extrêmités qu'il paroisse quelque chose de plus que ce qu'on voit : c'est ce que les Italiens appellent *dolce* & *sfumato*. La seconde est que les chairs soient naturelles avec les réflexions qu'elles font les unes sur les autres, car les réflexions leur donnent quelque transparence, de la tendresse & du relief ; ce que les Italiens appellent *morbidesſa*. Il faut encore leur donner les teintes des ré-

flexions qu'elles prennent des étoffes & des autres corps illuminés qui sont auprès d'elles. Ce sont de grandes perfections du coloris qui se remarquent dans peu de peintres.

Des draperies de diverses couleurs.

Pour faire une draperie bleue, mettez de l'outremer sur votre palette auprès du blanc, que nous avons dit qu'il falloit placer au milieu. Mêlez une partie de l'un & de l'autre ensemble, ensorte que le bleu soit fort pâle & qu'il ait du corps. C'est avec cette teinte que vous ferez les clairs, & à mesure que vous approcherez des ombres ou des plis les plus enfoncés, vous y ajouterez de l'outremer ou de l'Inde, ou de toutes ces deux couleurs ensemble. Toutes ces teintes doivent se coucher à grands coups, en unissant tant que vous pourrez, toutefois en tempérant la couleur. On finit ensuite en pointillant avec la même couleur dont on a ébauché, observant cependant qu'elle soit un peu plus forte.

TAYLOR OXFORD

La draperie de carmin se fait de même, excepté qu'il faut coucher du vermillon pur aux ombres, puis ébaucher sur le tout avec du carmin. Pour finir, comme le carmin n'a point de corps, il faut le gommer beaucoup. On y mêle aussi du bistre dans les plus fortes ombres.

On fait une autre draperie rouge que l'on ébauche avec du vermillon mêlé de blanc pour faire les clairs, ensuite on le met tout pur, & enfin on le mêle avec du carmin aux plus fortes ombres. On finit avec les mêmes couleurs, comme pour les autres draperies.

Les draperies de laque se font en ajoutant beaucoup de blanc dans les clairs, & fort peu pour les ombres. On n'y ajoute point de vermillon, & l'on finit avec les mêmes couleurs.

Les draperies violettes se font avec un mêlange de carmin & d'outremer, y ajoutant du blanc pour les clairs. S'il y a plus de carmin, le violet sera colombin; & si l'outremer y domine, il tirera sur le bleu. On l'acheve en pointillant avec les

mêmes couleurs un peu plus fortes.

On fait une draperie couleur de chair en couchant du blanc, du vermillon & de la laque, mêlés enſemble, le tout fort pâle, & en mettant moins de blanc pour les ombres. Cette ſorte de draperie doit être fort tendre, parce qu'elle repréſente une étoffe légere; au reſte on la finit avec les mêmes couleurs.

Pour faire une draperie jaune, on met une couche de maſſicot tout pur, puis une autre couche de gomme gutte par deſſus, à la réſerve des endroits plus clairs où le maſſicot reſte pur. On ébauche enſuite ſur ces couches avec de l'ocre, un peu de gomme gutte & de maſſicot, mettant plus de ce dernier aux jours, & moins dans les ombres, pour leſquelles on ajoute de la pierre de fiel. On finit avec la pierre de fiel toute pure dans les ombres, & même on y mêle un peu de biſtre, dans les plus fortes, s'il en eſt beſoin. Pour les clairs on finit en pointillant avec les mêmes couleurs avec leſquelles on a ébauché On peut faire une autre ſorte de jaune

avec du jaune de Naples & du ſtil de grain, au lieu de maſſicot, mêlés avec de la gomme gutte.

Les draperies vertes ſe font en mettant ſur le tout une couche de verd de Vérone ou de montagne. Si elles paroiſſent trop bleuâtres, on y mêle du maſſicot pour les jours, & de la gomme gutte pour les ombres; pour les faire plus fortes on y ajoute du verd d'iris ou du verd de veſſie, & même on met de ces derniers verds tout purs pour faire les ombres extrêmement fortes. On varie la nuance des verds en y mêlant plus ou moins de jaune ou de bleu, & l'on finit toujours avec les mêmes couleurs.

Pour une draperie noire on ébauche avec du noir & du blanc, & l'on ajoute du noir à meſure que les ombres augmentent de force; dans les plus brunes on y mêle de l'Inde pour que la draperie paroiſſe veloutée.

Pour une draperie de laine blanche, couchez du blanc mêlé avec très peu d'ocre & d'orpin, ou de pierre de fiel: ébauchez les ombres avec du bleu, un peu

de noir, du blanc & du biſtre. Il faut mettre beaucoup de ce dernier dans les ombres les plus brunes. La draperie gris-blanc s'ébauche avec du noir & du blanc, & ſe finit de même. La minime ſe fait en couchant du biſtre, du blanc, & un peu de brun rouge, mettant un peu plus de ce dernier pour les ombres, & finiſſant avec les mêmes teintes un peu plus fortes, comme on l'a déja dit pluſieurs fois, ce qu'il eſt inutile de répéter davantage.

Des draperies changeantes.

Il y a d'autres draperies dont on ſe ſert pour habiller les divinités de la fable, les anges & les perſonnes jeunes & ſveltes; on en fait particulierement des écharpes qu'on laiſſe voltiger aſſez ſouvent en l'air; ces ſortes de vêtemens s'appellent *draperies changeantes.*

La violette ſe couche d'outremer & de blanc pour les clairs, & les ombres ſe font de carmin, d'outremer & de blanc, ſuivant qu'elles ſont plus ou moins fortes. On finit en pointillant avec du violet, où

il y ait beaucoup de blanc. On peut faire un autre violet changeant en mettant une couche de massicot au lieu de bleu, & ombrant comme à la premiere. Il faut finir en pointillant avec les mêmes couleurs, & bien unir le jaune avec le violet par le moyen de la gomme gutte.

La draperie rouge changeante se fait en couchant du massicot aux jours, & du carmin aux ombres, qu'on unit en finissant avec de la gomme gutte. La changeante de couleur de laque se fait en mettant du massicot pour le jour, & de la laque pour les ombres.

La verte se fait en mettant aussi du massicot pour les jours, & du verd de montagne, d'iris ou de vessie, pour les ombres.

Des draperies communes, des linges & des dentelles.

On peut faire plusieurs autres draperies de couleurs moins précieuses, comme le brun rouge, le bistre & l'Inde, pourvu que l'accord des couleurs s'y trouve & que

leur mêlange ne faſſe rien d'âcre à la vue. L'expérience au reſte fait aſſez connoître la force & l'effet des couleurs.

Pour faire les linges, on deſſine d'abord les plis, & ſur le tout on met une couche de blanc. On ébauche enſuite les ombres avec une teinte d'outremer, de noir & de blanc; & l'on finit avec les mêmes couleurs. On peut encore coucher un mêlange d'outremer, de noir & de blanc fort pâle, pour les clairs, & un peu plus fort aux ombres, & finir en pointillant comme à l'ordinaire. On releve les grands jours avec du blanc tout pur, & l'on fait quelques teintes jaunâtres d'orpin & de blanc en certains endroits, en les couchant fort légeres.

Si l'on veut faire des linges jaunes, il faut coucher du blanc mêlé avec un peu d'ocre; pour ébaucher les ombres, ſervez-vous de biſtre, de blanc & d'ocre; & dans les fortes ombres, de biſtre pur. Mais avant que de finir il faut faire en certains endroits de petites teintes d'ocre & de blanc, ou de blanc & d'outremer. On

finira avec les couleurs du fond, à l'ordinaire, un peu plus fortes, & l'on rehaussera de massicot. On peut même rayer ces linges avec de petites lignes, deux bleues & deux rouges, ce qu'on appelle *draperies Egyptiennes.*

Lorqu'on veut faire des linges transparens pour laisser voir ce qui est dessous, il faut faire les teintes, dont on vient de parler, fort claires, & l'on mêle dans l'ombre un peu de la couleur qui est dessous. Il faut seulement relever l'extrêmité des jours avec du massicot & du blanc aux jaunes, & du blanc avec du bleu, aux blancs. Mais si l'on veut qu'ils soient tout à fait clairs, il n'y a qu'à finir le dessous comme si on vouloit n'y rien mettre, & marquer ensuite les plis du linge jaune avec du massicot & du blanc; savoir, du blanc pour les clairs, & du bistre, du noir, du bleu & du blanc, pour les ombres.

Le crêpe se fait de même, c'est-à-dire, en finissant bien ce qui est dessous: ensuite l'on marque les plis des ombres, ainsi que les bords de l'étoffe, par de petits filets de noir.

Il y a d'autres manieres de varier les draperies ; on peut les tabiſer, en faiſant par deſſus des ondes d'une couleur plus claire, ou plus brune. De même pour faire des dentelles, points de France, & autres ouvrages de fil, on couche une teinte de bleu, de noir & de blanc, puis on releve les fleurons avec du blanc tout pur. On fait les ombres avec la même teinte, un peu plus forte, & on les finit avec la même en pointillant. Si l'on veut que les carnations paroiſſent ſous les dentelles, il faut premierement les finir, & faire enſuite les dentelles par deſſus avec du blanc pur, les ombrant & les finiſſant comme on vient de dire.

A l'égard des fourures & autres étoffes de poil ; ſi elles ſont brunes, vous les ébaucherez avec du blanc & du biſtre, mettant plus de blanc pour les clairs, & plus de biſtre aux ombres. Si elles ſont blanches, on ébauche avec du blanc & du bleu aux clairs, & l'on ajoute du biſtre ſeulement pour les ombres. Pour les finir,

il ne faut pas pointiller, mais tirer de petits traits selon le sens du poil.

De l'architecture, & du payſage.

Pour l'architecture de pierre, on fait les teintes avec de l'Inde, du blanc & du biſtre; & pour ombrer on met plus de biſtre que d'Inde, ſelon la couleur des pierres. Si ce ſont de vieilles maſures, on met en quelques endroits des teintes d'ocre ou d'outremer, & l'on unit le tout en finiſſant.

Les édifices de bois ſe font de pluſieurs teintes. La plus ordinaire c'eſt d'ébaucher d'ocre, de biſtre & de blanc, & de finir avec peu ou point du tout de blanc; & lorſque les ombres ſont fortes, avec du biſtre tout pur. On peut auſſi ajouter du vermillon, du verd, ou du noir, ſelon la couleur qu'on veut donner au bois. On finit en pointillant, comme nous avons dit pour les draperies.

A l'égard des terraſſes, ſi elles ſont ſur le devant du tableau, on les ébauche

d'une teinte de verd de veſſie, ou d'iris, avec du biſtre, & un peu de verd de Vérone. Si on les veut plus claires, on les ébauche d'ocre & de blanc, avec un peu de verd; on finit les premieres avec les mêmes couleurs un peu plus brunes, & les dernieres avec du biſtre mêlé d'un peu de verd. On peut auſſi les faire rougeâtres, en les ébauchant avec du brun rouge, du blanc, & un peu de verd; mais les terraſſes éloignées s'ébauchent de verd de Vérone: on les ombre enſuite & on les acheve avec du verd de veſſie. Celles qui ſont encore plus éloignées ſe couchent de verd de mer mêlé d'un peu de bleu, puis elles s'ombrent & ſe finiſſent de verd de Vérone, ou de montagne. Plus vous les ferez bleuâtres, en y mêlant de l'outremer & du blanc, plus elles paroîtront dans le lointain. Il faut ajouter de petites teintes de vermillon en quelques endroits de ces dernieres, à cauſe de la réflexion de l'horiſon qui eſt un peu rouge.

Pour faire des herbes, ou des arbres avec leurs feuilles, lorſqu'ils ſont proches,

on ébauche de verd de mer ou de verd de montagne, avec un peu de blanc; on les ombre avec du verd d'iris & du biſtre, & on les rehauſſe avec du blanc, ou du maſſicot s'ils ſont jaunâtres. A meſure que les arbres ſont dans le lointain, on les ébauche de verd de mer, & pour les finir on y mêle de l'outremer. Les arbres doivent ſe faire par petites touffes qu'on enfonce en quelques endroits & qu'on releve en d'autres, *en feuillant* ſur l'ébauche, c'eſt-à-dire, en touchant les feuilles par petits coups, dont les uns relevent les autres, pour faire paroître l'arbre plus dégagé.

C'eſt le plus difficile du payſage & même de la miniature que de bien *feuiller* un arbre. Pour l'apprendre & pour s'y rompre un peu la main, il en faut copier de bons, car la maniere de les toucher eſt ſinguliere & ne peut s'acquérir qu'en travaillant beaucoup. Vous obſerverez de faire paſſer autour de vos arbres de petits rameaux, qu'il faut feuiller ſur tout ce qui ſe rencontre deſſous & ſur le ciel : &

en général que vos payſages ſoient coloriés de bonne maniere & pleins de vivacité, car c'eſt ce qui en fait le mérite.

Quoique tout ce détail ſoit appliqué particulierement à la miniature, il peut également ſervir pour les autres manieres de peindre, parce qu'il y a des couleurs qui s'emploient à huile, en détrempe, & à freſque, qui peuvent faire le même effet que celles dont nous avons marqué l'uſage dans la miniature. Au reſte on voit quelques ouvrages dans ce genre de peinture, qui ſont fort bien peints & de grande maniere, quoique la patience qu'il faut avoir dans ce travail ſemble exclure le génie, & ralentir le feu que doit avoir un peintre pour exceller dans ſon art. Auſſi la plupart des ouvrages de cette nature ne ſont-ils ordinairement que des copies d'après les tableaux des grands maîtres, ou des fleurs, ou bien quelques portraits en petit.

D'une eſpece de peinture mixte.

Par le moyen de la ſeule détrempe, il eſt bien difficile de finir tendrement: dans

la miniature, une perſonne qui a du feu ne peut pas ſe ſatisfaire en peignant librement. Mais ſi l'on mêle la façon libre de peindre en détrempe avec l'exactitude que donne le pointillement de la miniature, on peindra d'une maniere libre, finie, tendre & forte. Ceux qui ne s'accommodent point de la ſujétion de la peinture à huile, laquelle ne permet pas de quitter l'ouvrage pour quelques heures, quand la palette eſt une fois préparée, trouveront de quoi ſe ſatisfaire dans ce genre de peinture. On peut y travailler en grand comme en petit, & le Roi conſerve dans ſon cabinet deux tableaux du *Corrége*, d'une grandeur médiocre, qui ſont peints de cette façon.

CHAPITRE XII.

De la Peinture au paſtel.

LA *peinture au paſtel* a bien autant de partiſans que la *miniature*, parce que, outre la commodité (qu'elle a de commun avec cette derniere) de pouvoir être laiſſée & reprife lorſqu'on le juge à propos, elle n'exige point un ſi grand attachement ni une ſi forte application que la miniature, les ouvrages au paſtel ſe travaillant plus en grand. D'ailleurs on trouve dans cette ſorte de peinture la même facilité que dans la *peinture à huile*, ſans en avoir la ſujétion ni le déſagrément; & elle peut ſe pratiquer avec beaucoup plus de propreté. Enfin il n'eſt pas beſoin d'une ſi grande attention pour les couleurs, parce qu'elles ne s'alterent point par le mêlange, comme celles à huile, & elles ne changent point après qu'elles ont été appliquées ſur le papier. On peut donc faire avec les

différens crayons, dans la peinture au paſtel, ce que l'on fait avec les pinceaux dans les autres ſortes de peinture, le maniement des uns faiſant le même effet que celui des autres : on touche & l'on adoucit, ſelon qu'on veut faire paroître plus d'eſprit dans ſon ouvrage, ou qu'on le veut finir davantage.

On a vu dans le premier chapitre que la peinture au paſtel étoit ainſi appellée, parce que les crayons dont on ſe ſert, au lieu de pinceaux, ſont faits de *pâtes* de différentes couleurs, que l'on mêle enſemble pour former les diverſes teintes dont on a beſoin, ſuivant les ſujets que l'on veut repréſenter. On donne à ces crayons, pendant que la pâte eſt molle, la forme de petits rouleaux commodes à manier ; ils doivent être plus gros que ne ſont ordinairement ceux de ſanguine, parce que n'étant pas ſi durs, ils ſeroient plus ſujets à ſe rompre, & qu'étant plus grands, ils donnent plus de liberté & de facilité pour les manier & pour peindre.

La peinture au paſtel eſt propre particu-

lierement pour les portraits, & ils se font ordinairement de grandeur naturelle. Plusieurs peintres de nos jours, tels que MM. *de la Tour, Roslin, Lundberg, Perronneau*, &c. ont porté cette sorte de peinture à un très haut degré de perfection, & leurs portraits au pastel ne cedent en rien aux tableaux peints à huile, soit pour la vérité avec laquelle ils ont rendu la nature, soit pour la force & la vivacité des couleurs. On a donc cru faire plaisir aux amateurs de cette science de leur donner ici, non seulement quelques préceptes particuliers sur la pratique de cet art, mais encore la maniere de composer les pastels ou crayons dont on se sert dans cette sorte de travail, tant par rapport à la nature des couleurs qui en font la base, qu'à l'égard de leur mêlange, selon les diverses teintes dont on peut avoir besoin.

Des couleurs primitives & composées.

Pour avoir un assortiment complet de pastels, il en faut faire de toutes les couleurs, tant *simples* que *composées*, avec les

nuances ou teintes de chacune, depuis le plus clair jusqu'au plus brun. On doit aussi s'en pourvoir de toutes les teintes nécessaires pour les *carnations*, & plusieurs autres de couleurs rompues pour les fonds, & pour divers autres sujets qui peuvent se rencontrer : nous en enseignerons la composition dans ce chapitre.

Il n'y a, à proprement parler, que trois *couleurs primitives* qui ne peuvent pas être formées par d'autres couleurs, mais dont toutes les autres peuvent être composées. Ces trois couleurs primitives sont le *jaune*, le *rouge*, & le *bleu*. A l'égard du blanc & du noir, ce ne sont pas absolument des couleurs, le blanc n'étant autre chose que la représentation de la lumiere, & le noir, la privation de cette même lumiere. Cependant comme il y a de deux sortes de rouge primitif, l'un tenant du jaune, comme le rouge de feu ou vermillon, & l'autre du bleu, comme le rouge cramoisi ou de laque : on peut compter quatre couleurs primitives ; savoir, le *jaune*, le *rouge de feu*, le *rouge cramoisi*, & le *bleu*.

De ces quatre couleurs *primitives* il s'en forme d'autres que nous nommons compoſées (voyez la *fig.* 10); comme du jaune & du rouge de feu ſe forme l'*orangé*; le rouge cramoiſi & le bleu produiſent le *violet*; le bleu & le jaune compoſent le *verd*. Voilà donc une ſuite ou un cercle de ſept couleurs, qui ſont le jaune, l'orangé, le rouge de feu, le cramoiſi, le violet, le bleu & le verd, leſquelles en peuvent reproduire d'autres (voyez la figure 11), Car le jaune & l'orangé feront un *jaune doré*: le rouge de feu & le cramoiſi produiront le *vrai rouge*: le cramoiſi & le violet feront la couleur de *pourpre*: le bleu & le verd feront un *verd de mer*; enfin le verd & le jaune feront un *verd jaunâtre*.

Toutes les couleurs ci-deſſus ſont vives; mais ſi on les avoit mêlées d'une autre façon, par exemple, l'orangé avec le violet, le rouge de feu avec le bleu, le violet avec le verd, & celui-ci avec l'orangé ou avec le rouge de feu, ce mêlange n'auroit produit que des couleurs ſales & déſagréables.

Démonſtration des couleurs ſimples & compoſées.

Les *figures* 10 & 11 feront voir comment ces couleurs *primitives*, jaune, rouge de feu, cramoiſi & bleu, engendrent les autres couleurs, ce que l'on pourroit appeller l'*encyclopédie des couleurs*. La *fig.* 10 comprend ces quatre couleurs *primitives* avec leurs trois *compoſées*, & la *fig.* 11 repréſente ces mêmes couleurs avec cinq autres qui dérivent tant des primitives que des compoſées.

Pour faire des paſtels de toutes ces couleurs, on ſe ſert des mêmes matieres qui entrent dans la compoſition de celles qu'on emploie à huile : en voici les noms.

Céruſe.	Stil de grain clair,
Craie de Champagne, fine.	Stil de grain brun.
Maſſicot pâle.	Mine.
Maſſicot doré.	Vermillon.
Jaune de Naples.	Brun rouge.
Ocre jaune,	Rouge d'Angleterre.
Ocre brun.	Laque.
	Outremer.

Cendres bleues.	Biſtre.
Indigo.	Noir de charbon.
Émail ou ſmalt.	Noir d'Allemagne,
Terre verte.	ou d'Imprimeur.
Terre d'ombre.	Noir d'os ou d'i-
Terre de Cologne.	voire.

On peut y ajouter le carmin : on ſe ſert auſſi de la ſanguine & de la pierre noire, aiguiſées en crayons.

Avec toutes ces matieres on compoſe des paſtels, non ſeulement de toutes les couleurs dont on vient de parler, mais encore d'autres couleurs *ſales*, des couleurs *rompues* & d'autres de diverſes teintes pour les carnations, & autres choſes.

De la compoſition des paſtels.

Il faut premierement faire des paſtels de toutes ces matieres ſimples & ſans aucun mêlange, & pour cet effet on obſervera, 1°. que la céruſe, le ſtil de grain clair, l'ocre, le jaune, le rouge brun, la terre d'ombre & la terre de Cologne, étant de bonne conſiſtance pour l'uſage qu'on ſe propoſe, ſe peuvent ſcier en crayons,

comme on fait la ſanguine & la pierre noire, pourvu qu'on en trouve d'aſſez gros morceaux, ſinon on les broyera comme les autres.

2°. Que toutes les autres couleurs qui ne ſont pas de conſiſtance à pouvoir être ſciées ſe broient à l'eau ſur le marbre, ou ſur la pierre à broyer, le plus fin qu'il eſt poſſible : car plus la pâte eſt fine, plus elle s'attache facilement au papier ſur lequel on travaille. Elles doivent être réduites d'une conſiſtance capable d'être roulées en crayons de la groſſeur d'un tuyau de pipe ou un peu plus, & d'une longueur convenable pour pouvoir être maniées commodément.

3°. Qu'il eſt néceſſaire que les paſtels marquent facilement ſans qu'il ſoit beſoin d'appuyer beaucoup. C'eſt pourquoi, comme il y a des couleurs qui ſe trouvent d'une trop dure conſiſtance étant mis en paſtels, comme le ſtil de grain brun, la terre verte, le noir d'os ou d'ivoire, & l'indigo, il faut en ce cas les allier avec quelque autre matiere qui ſoit plus molle

&

& de la couleur la plus approchante. Par exemple, au ſtil de grain brun on joindra de la terre de Cologne; à la terre verte, de l'émail avec un peu de ſtil de grain clair; au noir d'ivoire, un peu de noir de charbon; & à l'indigo, de l'émail.

4°. Qu'il y a d'autres couleurs, au contraire, qui ſont trop tendres, comme l'émail, l'outremer, le carmin, le vermillon, & quelques autres; alors au lieu d'eau ſimple, il faut les détremper avec de l'eau gommée, plus ou moins, ſelon que la matiere ſera plus ou moins tendre: pour ne point ſe tromper, il ſera bon de faire un petit eſſai avant que d'achever de former les paſtels.

Du mêlange des couleurs pour les paſtels.

Pour faire des paſtels, tant des couleurs ſpécifiées ci-devant que de leurs teintes ou nuances, depuis les plus claires juſqu'aux plus brunes, voici les couleurs matérielles qu'il faut prendre, rangées ſelon l'ordre de ces mêmes couleurs, & ſuivant leurs teintes ou nuances.

Jaune.

Premiere teinte. Maſſicot pâle: ou bien du blanc & un peu de ſtil de grain clair.

Seconde teinte. Jaune de Naples: ou bien maſſicot pâle & ocre jaune: ou bien blanc, ſtil de grain clair, & ocre jaune.

Troiſieme teinte. Ocre jaune.

Quatrieme teinte. Ocre brun: ou bien ocre jaune, & ſtil de grain brun.

Cinquieme teinte. Terre d'ombre.

Jaune doré.

Premiere teinte. Maſſicot doré.

Seconde teinte. Maſſicot doré, ocre jaune & un peu de mine.

Troiſieme teinte. Ocre jaune, ſtil de grain clair, & peu de mine.

Quatrieme teinte. Stil de grain brun, & mine: ou bien ocre brun & laque.

Cinquieme teinte. Terre d'ombre & laque: ou bien ſtil de grain brun, & brun rouge.

Orangé.

Premiere teinte. Maſſicot doré, & peu de mine.

Seconde teinte. Mine.

Troiſieme teinte. Mine, vermillon, & ſtil de grain brun : ou bien ſtil de grain clair, & brun rouge.

Quatrieme teinte. Stil de grain brun, & vermillon : ou bien ſtil de grain clair, laque, & brun rouge.

Cinquieme teinte. Stil de grain brun, laque, & brun rouge.

Rouge de feu ou de vermillon.

Premiere teinte. Blanc & vermillon.

Seconde teinte. Vermillon & blanc.

Troiſieme teinte. Vermillon.

Quatrieme teinte. Laque & brun rouge.

Cinquieme teinte. Laque, ſtil de grain brun, & brun rouge.

Rouge.

Premiere teinte. Blanc, laque & vermillon : ou bien blanc & carmin.

Seconde teinte. Laque, vermillon & blanc : ou bien carmin & blanc.

Troiſieme teinte. Laque & vermillon ; ou bien carmin.

Quatrieme teinte. Laque & rouge d'Angleterre : ou bien laque & carmin.

Cinquieme teinte. Laque & un peu de rouge d'Angleterre.

Rouge cramoiſi ou de laque.

Premiere teinte. Blanc & laque.

Seconde teinte. Laque & blanc.

Troiſieme teinte. Laque & peu de blanc.

Quatrieme teinte. Laque & très peu de blanc.

Cinquieme teinte, Laque.

Pourpre.

Premiere teinte. Blanc, laque & outremer.

Seconde teinte. Laque, outremer & blanc.

Troiſieme teinte. Laque, outremer & peu de blanc.

Quatrieme teinte. Laque, outremer & très peu de blanc.

Cinquieme teinte. Laque & outremer.

Violet.

Premiere teinte. Blanc, outremer & laque.

Seconde teinte. Outremer, laque & blanc.

Troiſieme teinte. Outremer, laque & peu de blanc.

Quatrieme teinte. Outremer, laque & très peu de blanc.

Cinquieme teinte. Outremer & laque.

Bleu.

Premiere teinte. Blanc & outremer.

Seconde teinte. Outremer & blanc.

Troiſieme teinte. Outremer & peu de blanc.

Quatrieme teinte. Outremer & très peu de blanc.

Cinquieme teinte. Outremer pur.

Verd de mer.

Premiere teinte. Blanc, outremer & maſſicot pâle : ou bien blanc & terre verte.

Seconde teinte. Outremer, massicot pâle, & blanc : ou bien terre verte & blanc.

Troisieme teinte. Outremer & massicot pâle : ou bien terre verte & peu de blanc.

Quatrieme teinte. Terre verte & outremer.

Cinquieme teinte. Terre verte & noir de charbon.

Verd.

Premiere teinte. Blanc, outremer & massicot doré : ou bien blanc, outremer & stil de grain clair : ou bien blanc, terre verte & massicot.

Seconde teinte. Outremer & massicot doré : ou bien outremer, blanc & stil de grain clair : ou bien terre verte & massicot pâle.

Troisieme teinte. Outremer, stil de grain clair, & blanc : ou bien terre verte & massicot doré.

Quatrieme teinte. Outremer, stil de grain clair & peu de blanc : ou bien terre verte.

Cinquieme teinte. Terre verte, stil de grain brun & noir de charbon.

Verd jaunâtre.

Premiere teinte. Maſſicot pâle & peu d'outremer : ou bien blanc, maſſicot pâle & terre verte.

Seconde teinte. Maſſicot doré & outremer : ou bien blanc, ſtil de grain clair & outremer : ou bien maſſicot pâle & terre verte.

Troiſieme teinte. Stil de grain clair, outremer & blanc : ou bien ocre clair, terre verte & peu de maſſicot.

Quatrieme teinte. Stil de grain clair, ocre & terre verte.

Cinquieme teinte. Stil de grain brun, ocre brun & noir de charbon.

Il faut faire le mêlange de toutes ces couleurs ſur la pierre à broyer, & ce mêlange étant fait, rouler la matiere en crayons & les laiſſer ſécher.

On obſervera qu'il faut toujours, dans les mêlanges ci-deſſus, mettre davantage des couleurs qui ſont nommées les premieres ; ainſi pour le *pourpre* il eſt dit qu'il faut prendre laque & outremer ; &

pour le *violet*, outremer & laque : cela signifie que pour le *pourpre* il faut plus de laque que d'outremer ; & pour le *violet*, plus d'outremer que de laque.

Comme l'outremer est très cher, pour l'épargner on peut employer par-tout le *smalte*, ou émail, au lieu d'outremer, & de l'indigo pour les bruns.

Tous ces pastels serviront pour faire des draperies, des fleurs, & généralement pour toutes les choses qui demandent des couleurs vives. Voici ceux pour les carnations.

Des pastels pour les carnations.

Outre les pastels composés des couleurs matérielles pures, dont on vient de parler, on aura besoin pour les carnations de plusieurs autres formés par le mêlange de quelques-unes des mêmes couleurs : on en verra ci-après la composition.

Il y a une infinité de *carnations* ou coloris différens, presqu'autant qu'il y a de personnes, mais en général on les comprend sous deux classes ; dans la premiere

ſont les coloris tendres & délicats, comme ſont ceux des femmes, des enfans & des jeunes gens; & la ſeconde eſt pour les hommes & les perſonnes âgées. Dans l'une & dans l'autre de ces carnations, il faut obſerver les jours, les demi-teintes & les ombres. Voici les couleurs matérielles qu'il faut prendre pour compoſer les principaux paſtels, tant pour l'un & l'autre de ces coloris que pour leurs jours, leurs demi-teintes & leurs ombres. On dit *les principaux paſtels*, car s'il en falloit compoſer qui ſe trouvent de teinte juſte pour tous les coloris, ſelon leurs jours, leurs demi-teintes & leurs ombres, cela iroit à l'infini; mais dans la pratique, on fait enſorte que les uns ſuppléent aux autres, comme on le verra ci-après.

Coloris tendres pour les carnations.

JOURS.

Premiere teinte. Blanc & très peu d'ocre jaune.

Seconde teinte. Blanc & très peu de vermillon.

Troisieme teinte. Blanc, vermillon & laque.

Quatrieme teinte. Vermillon, laque & blanc.

Cinquieme teinte. Blanc & rouge d'Angleterre.

Demi-teintes.

Premiere teinte. Blanc & outremer.

Seconde teinte. Blanc, outremer, peu d'ocre jaune & de laque.

Troisieme teinte. Moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

Ombres.

Premiere teinte. Outremer, ocre jaune & laque.

Seconde teinte. Ocre brun, laque & peu d'outremer.

Troisieme teinte. Stil de grain brun, laque & peu de terre de Cologne.

Coloris forts.

JOURS.

Premiere teinte. Blanc & peu d'ocre brun.

Seconde teinte. Blanc & peu de brun rouge.

Troiſieme teinte. Blanc, brun rouge & ocre brun.

Quatrieme teinte. Moins de blanc & plus des autres couleurs.

Cinquieme teinte. Brun rouge, & blanc.

Demi-teintes.

Premiere teinte. Blanc, terre verte & peu d'ocre brun.

Seconde teinte. Blanc, terre verte & rouge d'Angleterre.

Troiſieme teinte. Blanc, terre verte & brun rouge.

Quatrieme teinte. Terre verte, brun rouge, ocre brun, & blanc.

Ombres.

Premiere teinte. Terre verte, brun rouge & ocre brun.

Seconde teinte. Noir d'os, & rouge d'Angleterre.

Troiſieme teinte. Stil de grain brun, laque & noir d'os.

Voilà les différentes teintes de paſtels qui peuvent entrer dans les carnations ; on peut encore ſe ſervir des compoſitions ſuivantes, ſoit pour l'une & l'autre carnation, ſoit dans d'autres occaſions.

Autres compoſitions de paſtels pour différens uſages.

1. Ocre jaune & peu de blanc.
2. Ocre brun & peu de blanc.
3. Stil de grain clair, & blanc.
4. Vermillon & peu de blanc.
5. Laque & peu de blanc.
6. Vermillon & laque.
7. Laque & vermillon.
8. Outremer & peu de blanc.
9. Outremer & ocre jaune.
10. Ocre jaune & noir de charbon.
11. Ocre brun & noir d'ivoire.
12. Terre verte & rouge d'Angleterre.

Les paſtels ſuivans ſont pour les linges, dentelles, peaux d'hermines, & étoffes blanches.

1. Blanc.
2. Blanc & peu de noir de charbon.

3. Moins de blanc, plus de noir & peu de vermillon.

4. Blanc, noir, ocre & vermillon.

5. moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

6. Blanc, ocre jaune & peu de noir.

7. Noir, ocre & peu de brun rouge.

Les trois compositions suivantes servent pour des fonds, pour des fabriques d'architecture, &c.

1, Blanc, ocre, noir, & rouge.

2. Moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

3. Noir, ocre & rouge.

Si l'on veut un fond plus grisâtre, on fera des pastels où il y aura moins d'ocre & de rouge : si on le desire plus rougeâtre, il faut y mettre plus de rouge ; enfin en y mettant plus de jaune, il tirera plus sur cette couleur.

Boîte pour serrer les pastels.

Voilà à peu près tous les pastels dont on peut avoir besoin pour peindre quelque chose que ce soit. Pour les conserver, il

faut avoir une boîte assez grande, large & plate, d'environ deux pouces de hauteur, & partagée en petites cellules par des séparations de bois mince pour y arranger les pastels selon l'ordre des couleurs, & empêcher qu'ils ne se confondent les uns avec les autres : par ce moyen on les trouve plus aisément sous sa main à mesure qu'on en a besoin. On peut aussi ménager quelques cellules dans cette boîte pour y placer des couleurs en poudre fine, dont on peut se servir quelquefois au lieu de pastels. Pour les appliquer, on se sert de la pointe d'un petit morceau de papier roulé, que l'on nomme *estompe*, & qui tient lieu de pinceau dans cette maniere de peindre.

Du papier pour la peinture au pastel.

On a vu au commencement de cet ouvrage que cette sorte de peinture se pratique sur du papier gris & sur du bleu ; il faut le choisir assez fort & d'un grain fin & égal. Le papier doit être fort pour que l'on puisse repasser dessus avec les

pastels autant de fois qu'il en sera besoin : il doit être d'un grain fin & égal, afin que le travail en soit plus délicat & plus beau : enfin il doit avoir du grain, parce que le pastel s'y attache d'autant plus facilement & y tient d'autant mieux que le papier a plus de grain. Cela n'empêche pas que l'on ne soit obligé de mettre un verre blanc ou une glace sur l'ouvrage aussi-tôt qu'il est achevé, & même à chaque fois qu'on le quitte avant qu'il soit fini, de peur que quelqu'un y passant la main ou autre chose, ne vienne à l'effacer (1), & en même tems pour le préserver de la poussiere & de la fumée, que l'on ne pourroit nettoyer sans enlever en même tems le pastel & gâter l'ouvrage. On doit attacher son papier sur un petit ais mince &

(1) Depuis quelques années on a trouvé le secret de fixer les pastels & les desseins au crayon, sans qu'il y paroisse, de sorte qu'on peut les frotter avec la main & passer un linge ou autre chose par dessus, sans les endommager en aucune façon. *M. Loriot* est l'inventeur de cette belle découverte, & il en a réitéré l'expérience avec succès sur plusieurs portraits au pastel & sur différens desseins du cabinet du Roi, qu'il a fixés de cette maniere.

uni, & pour qu'il y demeure bien tendu, il ne faut que l'humecter avec de l'eau claire & en coller les bords par derriere.

Maniere d'ébaucher & de peindre au paſtel.

Pour repréſenter tel ſujet que l'on voudra, il faut premierement le deſſiner bien correctement, en arrêter exactement les contours, & mettre chaque choſe dans ſa place ; après quoi on commencera par mettre les jours & les ombres par grandes maſſes, en paſſant ſur le papier des paſtels de la couleur que le ſujet le demande. Suppoſons, par exemple, que ce ſoit une tête, ou un portrait, qui eſt, comme on l'a déja remarqué, le ſujet le plus ordinaire du paſtel. Il faut avec les paſtels préparés pour les carnations appliquer les clairs en hachant de pluſieurs ſens, comme lorſqu'on deſſine ; & dès que l'on a marqué les principaux jours, il faut auſſi-tôt exprimer en gros les grandes & les principales ombres, obſervant de ne pas faire d'abord les jours auſſi clairs qu'ils doivent être, ni les ombres auſſi brunes qu'il les

faut. De cette maniere on voit d'abord l'enſemble de la tête, après quoi on vient aux parties, comme les yeux, le nez, la bouche, auxquelles on donne la forme & la couleur qu'elles doivent avoir, par le moyen des jours, des demi-teintes & des ombres, prenant garde, comme on vient de dire, de ne pas faire les jours trop clairs, ni les ombres trop brunes.

La tête étant ainſi ébauchée, on fait toutes les recherches des parties avec des paſtels plus bruns, rouſſâtres & rougeâtres, donnant aux ombres les forces néceſſaires ſuivant que l'objet le demande, & les faiſant plus tendres, ſi c'eſt un coloris délicat, ou bien en leur donnant plus de force, ſi c'eſt un coloris d'homme ou de perſonne âgée. On obſervera auſſi de donner les reflets bien à propos, ſelon la couleur des objets réfléchiſſans, & d'une force convenable pour bien marquer les rondeurs.

Néceſſité de placer à propos les rehauts & les diverſes teintes du viſage.

Les parties éclairées ne demandent pas moins d'obſervations & de recherches, tant pour mettre les rehauts bien dans leur place, que pour donner au viſage ſa couleur naturelle, ſa fraîcheur & ſes diverſes teintes jaunâtres, bleuâtres, ou rouſſâtres, ſelon que le ſujet le demande. Pour cet effet on ſe ſert de *paſtels* faits de couleurs *vierges*, c'eſt-à-dire, où il n'entre qu'une ſeule couleur mêlée de plus ou moins de blanc, comme ſont ceux de blanc preſque pur pour les rehauts des carnations délicates, de blanc & de vermillon, de blanc & de laque ou de carmin, de blanc & d'ocre, de blanc & d'outremer, &c. On les applique avec prudence & délicateſſe, ménageant les jours, les demi-teintes & les ombres, de maniere que la tête paroiſſe ronde, bien éclairée, bien coloriée & de bon goût. A l'égard du deſſein, on le ſuppoſe toujours dans celui qui veut peindre au paſtel, ſans

quoi ce ne seroit plus qu'un barbouillage, & par conséquent du papier, des crayons, & ce qui est encore pis, du tems perdu.

Maniere de suppléer à de certains pastels par d'autres.

Lorsqu'en travaillant on ne trouve pas un pastel qui soit précisément de la teinte que l'on souhaite, il faut se servir de celui qui en approche le plus, après quoi on repasse légérement dessus l'endroit un autre pastel plus clair ou plus brun, plus jaune, plus rouge, ou plus bleu, pour lui donner la teinte dont on a besoin. Par exemple, si, avec le pastel le plus approchant, il se trouve que la teinte est trop bleue, il faut repasser dessus avec un pastel du même ton qui soit roussâtre, rougeâtre, ou jaunâtre, selon que le sujet le demande. Au moyen de cette méthode, lorsque par la pratique on a acquis la connoissance des couleurs & de leur effet dans le mêlange qu'on en peut faire, on peut se passer de la moitié moins de pastels, parce qu'on fait suppléer les uns aux autres.

Que le mêlange des couleurs à huile eſt pareil à celui des paſtels.

Nous terminerons ce chapitre en faiſant remarquer que tous les mêlanges que nous venons de décrire pour la compoſition dès paſtels, feront à peu près le même effet avec des couleurs à huile, lorſqu'on voudra les mêler avec le couteau ſur une palette pour s'en ſervir à peindre quelque choſe à huile : il faut ſeulement obſerver ce qui ſuit :

1°. Qu'on ne ſe ſert point dans la peinture à huile de carmin ni de biſtre.

2°. Qu'on n'y emploie l'indigo qu'avec du blanc.

3°. Qu'on ne doit point ſe ſervir de *ſmalte*, ou émail, ni de terre verte dans les carnations, ſur-tout lorſqu'il eſt queſtion d'achever quelque ouvrage d'un peu de conſéquence : alors il vaut mieux ſe ſervir de noir pour ébaucher, & d'outremer pour finir.

Au reſte, comme la pratique du paſtel a beaucoup de rapport avec le maniement

du crayon, que l'on doit avoir appris en deſſinant, & que d'ailleurs ce genre de peinture eſt fondé ſur les mêmes principes que les autres eſpeces de peintures décrites ci-devant, nous ne nous y arrêterons pas davantage, pour ne pas répéter ici inutilement une partie des choſes qui ont déja été dites. Nous ajouterons ſeulement pour concluſion, qu'après avoir copié de bons tableaux & des têtes d'après les meilleurs maîtres, on ne peut rien faire de mieux pour ſe rendre habile, que de travailler d'après nature; c'eſt la ſource où les plus grands maîtres ont puiſé toute leur ſcience.

CHAPITRE XIII.

De la Peinture en émail.

LA peinture en émail ſe fait ſur les métaux avec des émaux cuits & refondus. L'uſage en eſt très ancien, puiſque du tems de *Porſenna*, roi des Toſcans, on faiſoit

dans ſes états des vaſes de terre émaillés de différentes figures; il eſt vrai que le travail qu'on y faiſoit n'étoit point comparable à ce qu'on a pratiqué depuis à Fayence & à Caſtel-Durante dans le duché d'Urbin, du tems de *Raphael* & de *Michel-Ange*. On émailloit auſſi alors ſur les métaux, & l'on a fait du tems de *François I.* de très belles pieces, pour ce qui eſt du deſſein, avec des émaux de Limoges. Tous les ouvrages qu'on faiſoit alors, tant ſur l'or & l'argent que ſur le cuivre, n'étoient ordinairement que d'émaux clairs & tranſparens, & lorſqu'on employoit des émaux épais, on couchoit ſeulement chaque couleur à plat & ſéparément, comme on fait encore quelquefois pour émailler certaines pieces de relief. Mais on n'avoit pas encore trouvé la maniere de peindre comme on fait aujourd'hui avec des émaux épais & opaques, ni le ſecret d'en compoſer toutes les couleurs dont on ſe ſert à préſent.

Pour employer les émaux clairs on les broie ſeulement avec de l'eau, car ils ne

peuvent pas ſouffrir l'huile comme les émaux épais. On les couche à plat, bordés du métal ſur lequel on les met. Quelquefois on fait des ouvrages qui ſont tout en champ d'émail & ſans bordement, ce qui eſt aſſez difficile, parce que les émaux clairs en ſe parfondant ſe mêlent enſemble, & que les couleurs ſe confondent, principalement lorſque les pieces ſont petites.

Toutes ſortes d'émaux ne peuvent pas s'employer indifféremment ſur toutes ſortes de métaux. Car le cuivre, qui reçoit tous les émaux épais, ne peut pas ſouffrir ceux qui ſont clairs & tranſparens; quand on veut mettre un émail clair ſur du cuivre, il faut d'abord y mettre une couche de verre ou d'émail noir, ſur lequel on place une feuille d'argent qui reçoit les émaux qu'on y applique enſuite, c'eſt-à-dire, ceux qui ſont propres pour l'argent, ſur lequel toutes ſortes d'émaux, tant clairs qu'opaques, ne s'accommodent pas également bien. Parmi les clairs, il n'y a que l'aigue-marine, l'azur, le verd & le

pourpre, qui faſſent un bel effet. Il n'y a que l'or qui reçoit parfaitement tous les émaux, tant opaques que clairs; encore le pourpre clair ne fait pas un ſi bel effet ſur l'or que ſur l'argent, à cauſe de la couleur jaune de l'or qui altere la couleur de pourpre.

Il eſt néceſſaire d'employer de l'or le plus fin, car ſes émaux clairs mis ſur un bas or, plombent & deviennent louches, c'eſt-à-dire, qu'il y a un certain noir, comme une fumée, qui obſcurcit la couleur de l'émail, ôte de ſa vivacité & qui la bordoie, ſe rangeant tout autour, comme ſi c'étoit du plomb noir.

L'émail rouge, pour être de bon uſage, doit être très dur &, comme diſent les artiſtes, mal-aiſé à brûler. Celui qui eſt tendre & qui ſe brûle facilement n'eſt pas de bon uſage, parce qu'il devient ſale & comme cendreux. On remarquera auſſi que des autres émaux clairs, il y en a de plus durs les uns que les autres. Les plus durs ſont les meilleurs, & parmi les plus durs, il s'en trouve encore de différens

degrés

degrés de bonté : car il y en a qui perdent leur couleur dans le feu, & qui ont plus ou moins de vivacité les uns que les autres.

Les rouges ne ſont de cette couleur que par accident, & ne ſortent jamais du feu que jaunes & non rouges, quand ils ſont appliqués ſur l'or : mais quand en les retirant du feu on les tourne à l'entrée du fourneau, ils prennent une couleur rouge ; c'eſt alors que les artiſtes diſent qu'ils les rougiſſent en les coloriſſant.

Les beaux rouges clairs ſe font avec du cuivre calciné, de la rouille de fer, de l'orpiment, & de l'or calciné & préparé, que l'on met en proportion dans le fondant, lequel ſe fait avec du cryſtal, ou du caillou, ou de l'agathe, ou de la chalcédoine, du ſable & de la ſoude, ou ſel de verre, le tout dans des proportions réglées dont on ne parlera point ici, cette préparation des émaux ayant été épuiſée & traitée à fond dans l'*art de la verrerie*, imprimé chez *Jombert*, à Paris en 1750, en deux vol. *in*-12. Il n'eſt queſtion ici

que de peindre & de préparer les couleurs, & non pas de la compoſition des émaux.

La peinture en émail, pour être dans ſa perfection, doit ſe faire ſur des plaques d'or, parce que les autres métaux n'ont pas tant de pureté : le cuivre s'écaille & jette des vapeurs, l'argent jaunit les blancs, Car, quoique l'émail s'attache ſur le cuivre rouge, ce n'eſt toutefois qu'imparfaitement, étant aiſé à ſe fendre & à ſe caſſer, Outre que les couleurs s'y tourmentent, elles perdent même de leur force & de leur éclat, par rapport à l'impureté qui ſe trouve dans le cuivre.

Ces plaques d'or doivent être embouties, c'eſt-à-dire, un peu creuſées d'un côté & relevées de l'autre : c'eſt ce qui fait qu'on leur donne preſque à toutes une figure ronde ou ovale, parce que ſi elles étoint plates, l'or ſe tourmenteroit au feu, & feroit éclater l'émail. Il ne faut pas auſſi qu'elles ſoient trop épaiſſes, c'eſt aſſez qu'elles puiſſent ſoutenir l'émail qu'on met deſſus & deſſous. On les for-

rifie seulement tout autour par le moyen d'un cercle qui a plus d'épaisseur.

Lorsque la plaque d'or est forgée bien égale par-tout, on y applique dessus & dessous un émail blanc, quoiqu'on ne doive travailler qu'un des côtés. S'il n'y avoit de l'émail que d'un côté, il pourroit s'enfler au feu & faire des inégalités, parce qu'il se tourmente toujours, principalement dans les grandes pieces; ou lorsqu'il n'a pas été appliqué proprement, il se fait des petits bouillons que les peintres nomment de petits œillets. Mais quand il y a de l'émail appliqué de part & d'autre, le côté de dessus qui en est plus chargé se tient en état, & l'émail pousse également dessus & dessous : ainsi cette premiere couche qui est blanche demeurant égale & unie, sert de champ à toutes les autres couleurs que l'on y met ensuite.

Cet émail blanc est une chose assez commune & dont tous les orfevres se servent. Lorsqu'il est bien broyé & purgé avec de l'eau-forte, & ensuite bien lavé dans de l'eau claire, on le broie dans un

mortier de caillou, de chalcédoine ou d'agathe, autant qu'il eſt néceſſaire pour le détremper ſimplement avec l'eau & le mettre au feu. C'eſt l'ouvrage de l'orfevre qui prépare ordinairement ces ſortes de plaques pour tous ceux qui travaillent en émail.

C'eſt donc ſur une plaque d'or émaillée de blanc qu'il faut calquer le deſſein de ce qu'on veut peindre, enſuite on deſſine bien nettement tout ſon ſujet avec du rouge brun. Ce rouge ſe fait des feces du vitriol & du ſalpêtre qui reſtent dans la cornue après qu'on en a tiré l'eau-forte; ou bien avec de la rouille de fer. Il faut les bien broyer ſur un caillou ou ſur une agathe, avec de la meilleure huile d'aſpic. Le trait étant bien arrêté & correct, on parfond le tableau en le mettant au feu, enſuite on le peint avec les couleurs dont on donnera ci-après la compoſition; mais il faut décrire auparavant l'attelier ou le laboratoire du peintre en émail.

De l'attelier du peintre en émail.

Quoique la maniere de préparer les couleurs pour l'émail ſoit très différente de celle de la miniature, elles ont cependant aſſez de rapport pour le maniement du pinceau. C'eſt pourquoi nous renvoyons le lecteur au chapitre XI, où nous en avons traité amplement.

Le fond des émaux n'eſt autre choſe que de l'étain, du plomb, du fer, de l'acier, du cuivre, de l'or, de l'argent, de l'antimoine, du ſoufre, de la litarge, &c. Mais ces matieres ont beſoin d'être préparées par un artiſte entendu.

Voici à peu près les outils néceſſaires pour le laboratoire du peintre en émail, leſquels feront peu d'embarras, pour peu qu'on ait un logement commode pour placer le fourneau, qui eſt la piece la plus embarraſſante, & dont voici la deſcription.

Du fourneau.

Il n'y a rien de plus ſimple que ce fourneau, on en voit chez tous les orfevres:

souvent ce ne sont que trois briques qui le composent; savoir, une derriere & deux qui font les côtés. Mais pour plus de propreté, il faut avoir de ces petits fourneaux qui se fabriquent chez certains potiers de terre. Ces fourneaux sont à un étage avec leur couvercle, que l'on ôte quand il est nécessaire; cet étage fait au milieu un foyer de la grandeur juste pour y renfermer votre moufle & appuyer de tous côtés le charbon de votre feu. Ce fourneau peut encore servir à fondre vos compositions, en y remettant le couvercle, auquel il y a des trous pour exhaler les vapeurs du charbon. Il doit être placé dans une cheminée, enforte cependant qu'il ne puisse pleuvoir dessus: il faut qu'il soit élevé sur un trépied de fer à peu près à la hauteur de la ceinture de l'artiste qui doit y travailler, & à sa commodité pour voir dedans facilement.

Des mouffles.

A l'égard des mouffles, le premier orfevre vous en montrera, & il vous ensei-

gnera auſſi la maniere de faire votre petit feu de reverbere, ce qui vous ſuffira quand vous l'aurez vu une fois: car ce qui peut ſe préſenter aux yeux eſt beaucoup plus ſenſible que ce qui entre par les oreilles. Cependant, afin de ne vous rien laiſſer à deſirer, je vais vous en dire quelque choſe.

On place la mouffle au milieu du fourneau: ſavoir, ſur deux rangées de petits charbons longs, enſorte qu'il y en ait toujours un gros qui forme le cul ou le derriere de ladite mouffle. On la couvre par deſſus & de tous les côtés de petits charbons longs, de même de deux rangées l'une ſur l'autre, leſquels ſeront ſoutenus de part & d'autre du dedans du fourneau. On obſervera que devant l'entrée de la mouffle il doit y avoir aſſez de place pour mettre encore deux petits lits de charbons l'un ſur l'autre, qui ſerviront à poſer votre ouvrage avant que de le mettre ſous la mouffle pour le parfondre, comme on le dira ci-après plus au long en parlant du feu.

Maniere de fabriquer les moufles & creuſets pour parfondre les ouvrages.

Prenez de la terre préparée pour les creuſets, qui ſe vend chez les potiers de terre, mêlez-y un peu de ſablon d'Etampes, & de la limaille de fer que l'on trouve chez les ferruriers. Il faut manier & brouiller le tout enſemble juſqu'à ce qu'il ſoit bien mêlé, & que la terre pêtrie & corroyée de cette ſorte devienne en conſiſtance de pâte ferme. Alors on applatira cette terre avec un rouleau de bois pareil à ceux dont les pâtiſſiers ſe ſervent, obſervant de mettre toujours une feuille de papier entre le rouleau de bois & la terre, de crainte qu'elle ne s'y attache en l'applatiſſant. On réduira cette pâte à l'épaiſſeur d'une ligne ou environ : étant en cet état elle ſe coupe facilement ſur une table avec un couteau, & l'on en fait des morceaux de la grandeur que l'on veut. Ordinairement on les taille de la longueur de trois pouces ſur deux de largeur, puis pour donner à ces moufles la courbure néceſ-

faire, il faut avoir un cylindre de bois proportionné à la courbure que vous voulez leur donner, & les lier sur ce cylindre avec de la ficelle, pour qu'elles en prennent bien la forme en séchant. N'oubliez pas sur-tout de mettre une feuille de papier entre la moufle & le bois, de peur qu'elle ne s'y attache. Vous les mettrez sécher à l'ombre, autrement elles se fendroient & vous deviendroient inutiles.

Lorsqu'on prépare de ces moufles, il en faut faire plusieurs de même grandeur, & d'autres plus grandes ou plus petites, pour en avoir à choisir, & de toutes les grandeurs, suivant ce que l'on a à faire, car il s'en casse facilement & il ne faut pas en manquer.

Pendant que ces moufles sont encore molles, il faut y percer par en bas quelques petits trous des deux côtés pour faciliter l'entrée de la chaleur par dessous ces moufles, & pour qu'elle reverbère plus aisément sur vos ouvrages quand ils y sont placés. Lorsqu'elles seront bien seches vous les approcherez du feu petit à petit,

afin qu'elles s'échauffent & qu'elles perdent entierement leur humidité : car ſi elles n'étoient pas parfaitement ſeches, elles ſe caſſeroient d'abord qu'elles ſentiroient la chaleur. On les approche enſuite peu à peu d'un plus grand feu, & enfin on les y fait rougir même aſſez long-tems.

Cette même terre préparée ſert auſſi à faire nombre de petits creuſets plats, pour vous en ſervir dans preſque toutes vos opérations. Il en faut de plus ou moins grands & épais. Ceux qui ſont deſtinés à faire ſécher les couleurs doivent être petits & fort minces. Ceux qui doivent ſervir à fondre vos compoſitions, doivent être plus grands & plus épais. On les fera ſécher & recuire de la même maniere qu'on vient de l'expliquer pour les mouffles.

Du charbon.

Il eſt de conſéquence de bien choiſir le charbon : celui qui vient à Paris par la riviere d'Yonne eſt le meilleur pour notre travail à cauſe de ſa petiteſſe & de ſa

longueur & qu'il eſt ordinairement bien cuit, qu'il ne pétille point & qu'il a beaucoup de chaleur. Il faut éviter ſur-tout de ſe ſervir de celui de bois de chataignier, ſa qualité étant de pétiller long-tems avant que d'être conſommé. On peut ſe ſervir utilement de charbon de ſaule, il eſt même préférable à tous les autres quand il eſt bien conditionné. On obſervera que quoique l'on ait recommandé le charbon long & menu, il eſt cependant néceſſaire d'en avoir quelque peu de gros pour boucher la moufle.

Du ſoufflet.

Il faut un très bon ſoufflet, pareil à ceux dont les orfevres ſe ſervent; ces ſortes de ſoufflets ont ordinairement trois feuilles. Faites enſorte qu'il ſoit le plus léger qu'il eſt poſſible, parce qu'on eſt obligé de l'avoir ſouvent à la main, & qu'il eſt à craindre qu'il ne vous l'appéſantiſſe: cette ſorte de travail demandant au contraire beaucoup de légéreté de la main.

Des molettes, ou *pincettes.*

Ces molettes doivent être faites de lames de fleurets à faire des armes. Il faut que les extrêmités qui ſerrent ſoient droites & plates, enſorte qu'ils joignent très bien l'un contre l'autre, afin de pouvoir tenir plus fermement les plaques d'or ou de fer ſur leſquelles vous devez préſenter vos ouvrages au feu. Il faut les choiſir aſſez longues & paſſablement fortes, car autrement venant à fléchir à l'endroit où la main les ſerre, elles s'écarteroient par le bout qui doit tenir votre ouvrage & le lâcheroient à l'inſtant, ce qui gâteroit tout.

De l'enclumeau.

Vous devez avoir une petite enclume que les graveurs appellent *tas*, dont le deſſus ſoit aſſez large, plat & uni, ſur lequel avec un marteau vous redreſſerez vos plaques d'or & de fer, quand elles ſont cambrées, & pour faire tomber de deſſus celles de fer les écailles brûlées, de crainte que vos ouvrages n'en ſoient gâtés, parce

qu'elles s'élevent & pétillent dans le feu : & en cas que cela arrivât, on donnera ci-après les moyens d'y remédier, en enſeignant la maniere d'émailler les plaques.

Des plaques d'or & de fer.

La plaque d'or eſt véritablement la plus ſûre, parce qu'elle ne jette ni vapeurs ni écailles, & que l'on n'a que la ſujétion de la redreſſer lorſqu'elle eſt cambrée ; mais celles de fer ſervent plus fréquemment à cauſe des différentes grandeurs & des occaſions où l'on en a beſoin, leſquelles jetteroient dans une trop grande dépenſe, s'il falloit les avoir d'or. On doit ſe munir toujours de quelques feuilles de tôle pour en pouvoir couper des plaques de toutes grandeurs, ſelon le beſoin qu'on en a. Lorſqu'elles ſont neuves, avant que de s'en ſervir à aucun ouvrage, il faut les faire rougir au feu pour en faire exhaler les vapeurs qui pourroient s'y trouver, le fer y étant fort ſujet, parce que ces exhalaiſons gâteroient infailliblement vos émaux ou vos compoſitions. Pour empêcher que

vos plaques de fer ne jettent des étincelles si facilement lorsqu'elles sont dans le feu, & lorsque vos ouvrages sont dessus, il faut avoir de la craie blanche bien seche, & en frotter vos plaques par-tout assez épais; cette préparation empêche qu'elles n'en jettent autant qu'elles le feroient, si on ne les en frottoit point.

Des ciseaux.

Les plaques se coupent avec des cisailles: ce sont de fort ciseaux, dont les lames sont fortes & courtes: on les achete avec les enclumeaux chez les Clincaillers, où vous vous assortirez aussi de quelques tapes & de limes de différente grosseur, qui ne vous seront pas inutiles.

Il est à propos de vous avertir qu'il faut que l'orfevre qui vous montera vos plaques d'or émaillées, y fasse un petit cercle, ou une petite baste de fil de fer applati pour poser ladite plaque dessus toutes les fois que vous la mettrez au feu lorsque vous travaillerez dessus, parce que cela l'entretient toujours droite, & empêche que

les bords ne se fondent & que l'émail ne parfonde plutôt aux bords qu'au milieu.

Des feux.

Si vous voulez réussir dans vos travaux, il ne faut pas épargner les feux. Souvent, lorsque l'on croit avoir fini son ouvrage on défait son feu & un moment après on en est très fâché, parce qu'il en faut rallumer un autre, ce qui refroidit votre fourneau & vous fait perdre beaucoup de tems à le raccommoder. Au lieu que si vous ne l'eussiez pas éteint il vous auroit servi à achever ce que vous avez à faire, & qui souvent se trouve très peu de chose.

Voici la maniere de faire ces feux. On a vu ci-devant, à l'article des mouffles, qu'il faut faire deux lits de charbons tout à plat & bien également arrangés dans le fourneau, puis placer la mouffle au milieu, enforte qu'il n'y ait que pour fermer le derriere avec un gros charbon, entre la muraille du fourneau & ladite mouffle. Ensuite on doit garnir bien exactement les deux côtés avec de semblables charbons

longs, de deux rangées l'une sur l'autre, ensorte que toute la moufle en soit encore très exactement couverte : observant toujours que les charbons qui sont sur le front de la moufle ne la débordent point, afin qu'en mettant vos ouvrages au feu & dessous la moufle, il ne puisse tomber ni cendres ni étincelles dessus. Vous prendrez garde que les deux côtés de l'entrée de la moufle soient bien garnis de charbons, & d'en avoir toujous un tout prêt qui soit de la grosseur de celui que vous avez mis par derrière, afin d'en boucher ladite moufle quand votre ouvrage sera dedans, soit pour parfondre vos émaux, ou pour faire vos compositions. Je vous avertirai dans son lieu lorsqu'il faudra ne pas boucher cette moufle ; mais pour le présent souvenez-vous que le devant de votre fourneau, que nous appellons l'*atre*, doit aussi être garni de charbons bien proprement & uniment. Ce feu de devant sert à deux fins : 1°. il supplée à l'ouverture du fourneau, qui sans cela ne seroit pas si chaude que le derriere & les deux côtés.

2°. Cet endroit eſt pour poſer d'abord votre ouvrage & pour y faire revenir vos couleurs, comme on le verra ci-après, leſquelles ſe gâteroient entierement ſi vous les mettiez tout d'un coup ſous la moufle. Enfin tout cet arrangement de charbons doit être ſi bien allumé qu'il n'en reſte pas un ſeul de noir, & qu'ils ſoient abſolument exempts de vapeurs & de pétillemens, autrement vos ouvrages ſeroient infectés par leurs exhalaiſons & leurs étincelles.

Pour faire revenir les émaux.

C'eſt avec raiſon que les artiſtes ſe ſervent du terme de *faire revenir les émaux*, car comme ils ſont ſouvent employés avec l'huile d'aſpic, leur couleur ſe perd en les approchant du feu & l'on n'y connoît plus rien : il faut donc les rappeller ou les faire revenir en les mettant ſur la plaque d'or ou de fer à l'entrée du fourneau ſur les charbons du foyer. Mais auparavant il faudra faire exhaler l'huile d'aſpic loin du feu, ce qui produira deux bons effets :

l'huile s'évaporera, & en même tems votre ouvrage s'échauffera peu à peu & se trouvera insensiblement en état de soutenir le feu du charbon sur lequel vous allez le mettre. Sans cette précaution il arriveroit deux inconvéniens : le premier, c'est que si vous mettiez votre plaque émaillée & froide subitement sur un grand feu, elle se casseroit infailliblement ; l'autre est que s'il y restoit de l'huile, vos émaux fins se brûleroient & bouilliroient sans pouvoir y remédier.

Toutes ces précautions étant prises, vous ferez donc revenir vos couleurs en tournoyant doucement votre plaque avec les molettes sur les charbons du foyer, jusqu'à ce qu'elles soient toutes revenues belles, nettes & uniformes. Etant en cet état, il faut retirer votre ouvrage promptement & le poser doucement sur un carreau de terre cuite, qui doit être alors un peu chaud & proche de vous sur une table. Alors vous donnerez diligemment quelques petits coups de soufflet dans votre fourneau pour aviver ou animer le

feu, & vous y mettrez votre ouvrage sous la moufle, laquelle vous boucherez avec le gros charbon que vous devez avoir là tout prêt; observant néanmoins dans la moufle par quelque petite ouverture, quand vos couleurs seront parfondues, afin de retirer alors en diligence votre ouvrage, que vous poserez encore sur le carreau qui est auprès de vous.

Voilà pour ce qui regarde le feu du premier travail de vos émaux durs, que je suppose que vous avez su employer & dont je vous donnerai ci-après quelques enseignemens que je n'ai pu placer ici, parce que je n'ai pu me dispenser de donner de suite l'ordre de ce feu & du travail, pour n'être pas obligé à plusieurs répétitions. Je sais bien que dans l'ordre du travail j'aurois dû vous enseigner d'abord la maniere de parfondre votre dessein, qui doit être arrêté & fixé sur votre émail blanc avant que d'y mettre aucune des autres couleurs. Mais il est bon de vous avertir que le même ordre du feu & la même manœuvre à l'égard de l'ouvrage

doit ſervir pour tous les feux, tant des émaux durs que des couleurs tendres, excepté que pour le deſſein ou trait, ainſi que pour les couleurs tendres, il ne faut pas que les feux ſoient ſi violens, & même qu'il ne faut boucher que médiocrement la moufle avec le gros charbon, afin d'être plus prêt à retirer votre ouvrage du feu, de crainte que vos couleurs tendres ne ſe perdent & s'évanouiſſent. A l'égard du trait de votre deſſein, il faut qu'il ne s'efface plus en travaillant deſſus avec vos émaux durs, ou quelquefois en ôtant des couleurs mal placées : car ſi vous perdiez votre trait vous n'y reconnoîtriez plus rien, & vous ſeriez obligé de recommencer.

Maniere de préparer le cuivre pour émailler du blanc deſſus.

Le cuivre eſt un métal impur, fort ſale & craſſeux : il eſt néceſſaire de lui ôter ſes impuretés ſi l'on veut pouvoir émailler proprement deſſus avec du blanc, autrement il ſe tourmente beaucoup dans le

feu, en jettant du verd & du noir qui infectent la pureté de notre blanc, ce qui rend nos émaux ternes & ſans éclat. Voici la maniere de le préparer pour éviter ces inconvéniens : on eſt trop heureux de le ſavoir lorſqu'on ſe trouve dans des villes où il n'y a point d'orfevres qui ſachent monter des plaques en or, ou lorſqu'on ne peut pas en avoir.

Prenez une feuille de cuivre rouge planée, de l'épaiſſeur d'un ſol marqué, ou à peu près, & qu'elle ſoit bien égale & unie. Vous en couperez avec les ciſailles la quantité de pieces de telle forme & grandeur que vous voudrez, ainſi qu'un nombre de petits morceaux pour émailler & faire deſſus des épreuves de vos couleurs. Faites une compoſition de poudre de ciment de tuileaux, avec autant peſant de poudre de pierre de ponce pilée, & le tiers de la peſanteur des deux de ſel commun. Vous prendrez un de vos creuſets plats, qui ſoit aſſez grand pour contenir vos plaques & vos petits morceaux de cuivre *ſtratum ſuper ſtratum*, avec la pré-

cédente compoſition, obſervant que le premier & le dernier lit ſoient de cette même compoſition bien mêlée, & que le dernier lit ſoit même aſſez épais. Couvrez exactement ce creuſet avec un autre qui s'emboîte deſſus comme un couvercle & les luttez bien enſemble ; le lut étant ſec, mettez le tout ſous la mouffle couverte de feu raiſonnablement & ſuffiſamment pour faire rougir vos creuſets. Vous laiſſerez vos creuſets en cet état pendant l'eſpace d'un *Miſerere*, ou à peu près. Il faut avoir tout prêt quelque pot où il y aura de l'urine, puis en retirant ces creuſets du feu, verſer dans cette urine ce qui eſt calciné. On doit auſſi avoir de l'eau nette dans un autre vaiſſeau pour y laver enſuite vos plaques & les petits morceaux de cuivre : il ſortira de deſſus chacun une écaille conſidérable, c'eſt la craſſe & l'impureté de ce cuivre qui deviendra plus ferme, très pur, & propre pour émailler : il ne jettera plus de liqueur, ne gâtera point vos couleurs, & même il ſe tourmentera bien moins au feu dans le travail.

Des mortiers.

L'un des principaux uſtenſiles néceſſaires pour la peinture en émail eſt un mortier d'acier avéc ſon couvercle & le pilon, qui ſoit bien propre. Il eſt néceſſaire que le mortier ſoit bien clos & très uni en dedans, afin qu'aux changemens des émaux qu'on y doit piler, il puiſſe ſe nettoyer facilement. Pour le nettoyer on ſe ſert de cryſtal pilé, & après l'avoir ôté de dedans, on l'eſſuie encore avec un linge blanc, afin que la couleur qu'on y doit piler enſuite ne tienne aucunement de la teinture de celle qu'on vient d'y piler. S'il y a eu de l'humidité, on le doit bien eſſuyer avec un linge & le ſécher au feu, de crainte qu'il ne ſe rouille.

Il faut auſſi avoir un mortier d'agathe: il y en a de deux couleurs. La meilleure eſt d'un rouge-brun tanné: l'autre eſt d'une couleur bleuâtre claire. Il en faut de l'une ou de l'autre eſpece avec ſon pilon, qui ſoit très poli, afin de pouvoir le nettoyer facilement: car c'eſt une choſe qu'il faut

faire ſouvent. On nettoie auſſi le mortier d'agathe avec du cryſtal pilé.

De la pierre à broyer.

On ne peut preſque rien faire ſans cette pierre & ſa molette : ce doit être une tranche d'agathe plate & fort unie, avec une petite molette proportionnée & de la même pierre. Plus cette tranche d'agathe ſera grande, plus elle ſera commode ; il eſt aſſez difficile d'en trouver de plus grandes que de cinq pouces de long en ovale ; cette pierre ne doit ſervir qu'à broyer les émaux avec l'huile d'aſpic. Pour la nettoyer on ſe ſert de cryſtal que l'on broie deſſus avec la molette, ce qui la nettoie en même tems ; après cela on l'eſſuie avec de la mie de pain raſſis, & enfin avec un linge blanc & ſec, dont il faut faire bonne proviſion, parce que l'on en a affaire très ſouvent.

Des aiguilles.

Le premier coutelier vous fera ces aiguilles : il en faut deux ou trois. Elles doivent

doivent avoir environ quatre pouces de longueur; l'une ſera pointue par un bout: elle doit être un peu plate & faite en dard, groſſe par le milieu comme la moitié d'une médiocre plume à écrire; l'autre bout ſera en forme de ſpatule, aſſez plat, large comme l'ongle du doigt d'un homme, & un peu plus épais qu'un ſol marqué, mais fort polie. Il en faut encore une autre de la même longueur, mais dont les deux bouts ſoient pointus: ſavoir, l'un comme une aiguille à coudre, & l'autre un peu plus gros & un peu plat à la pointe. Le bout pointu ſert pour étendre les teintes ſur vos ouvrages, & l'autre pour les prendre au bout du pinceau & les porter à leur place quand il faut en coucher une petite quantité tout à plat: la pratique vous en fera bientôt connoître l'utilité.

Il faut avoir auſſi une aiguille de buis: on la fait avec un morceau de buis bien ſec, de la même longueur des aiguilles d'acier, ou à peu près: elle doit être très pointue d'un bout, & un peu émouſſée & ronde de l'autre bout. Ce bout arrondi

eſt pour effacer quelquefois ce que l'on juge à propos d'ôter, & le bout pointu ſert à nettoyer les parties de l'ouvrage qui ſe trouvent boueuſes & mal unies.

Des bruxelles.

C'eſt une eſpece de petite pincette de la longueur de vos aiguilles : il y a un anneau qui embraſſe les deux lames plates, & qui coulant du haut en bas, ſerre & pince ce que l'on veut tenir, ſoit chaud ou froid, avec plus de délicateſſe & de ſûreté, ſouvent les doigts pouvant être trop gros pour tenir la choſe ſur laquelle on veut travailler. Cela ſe vend chez les marchands clincaillers, & le premier orfevre vous en fera voir l'uſage.

Du couteau.

Il faut un petit couteau fin & délicat qui coupe des deux côtés, & rond par la pointe, quoique tranchante : il doit être aſſez ployant, parce qu'il eſt à pluſieurs fins. Son premier uſage eſt de ramaſſer les couleurs quand on les broie ſur la pierre d'agathe ; l'autre eſt de faire des teintes ſur les palettes. Le même coutelier qui

fera vos aiguilles fera auſſi le couteau. Ces outils doivent être de bon acier, afin qu'ils ne s'uſent pas ſi aiſément, parce qu'en s'uſant il en pourroit reſter quelques parcelles ſur votre palette & ſur la pierre d'agathe.

Du compas.

Le compas doit être petit, ferme, & avoir les pointes très délicates; on en fait peu d'uſage, il eſt néceſſaire cependant d'en avoir un, afin de le trouver quand on pourra en avoir beſoin.

Du diamant.

Vous irez chez un lapidaire, & lui demanderez un éclat de diamant qui ſoit fort pointu, & vous le ferez certir au bout d'une ante de pinceau avec une petite virole d'argent. Ce diamant ſert à percer les petits œillets qui ſurviennent quelquefois ſur l'ouvrage, & à ôter des étincelles qui peuvent ſe trouver ſur les plaques de fer en ſortant du feu, & même à y effacer quelque choſe qu'on ne trouveroit pas bien.

Du chevalet.

Ce chevalet doit être d'ébene, d'un demi-pied de long ſur un pouce de large, ſes pieds de la même largeur & hauteur, & ſon épaiſſeur de quatre lignes. Son uſage eſt d'appuyer votre main pour la tenir plus ferme & plus aſſurée, & pour frapper avec plus de juſteſſe chaque coup de pinceau que vous donnerez ſur votre ouvrage. Quand vous en aurez une fois goûté l'utilité, vous aurez bien de la peine à vous en paſſer.

Des pinceaux.

Les pinceaux doivent être très fins & délicats : on les achete chez ceux qui en font pour peindre en miniature. Il en faut de diverſes groſſeurs, & même les faire faire exprès ; ſavoir, des moyens & des petits très délicats : les premiers ſont pour ébaucher & les autres pour finir. Vous en prendrez auſſi un aſſez gros & doux, pour ôter de tems en tems quelques atomes qui peuvent tomber ſur votre ouvrage. On adapte ces pinceaux à des antes d'ivoire ou de bois des Indes, à cauſe de leur pro-

preté & de leur ſolidité. Mais comme ces pinceaux ſont ſi petits que leurs tuyaux s'éclatent facilement, on a trouvé le moyen de faire ſouder de petites viroles d'argent propres pour les plus petites antes. Cette virole tient les pinceaux fermes & en état, de ſorte que l'on peut travailler hardiment avec, ſans crainte qu'ils tombent & s'échappent des antes auxquelles ils ſont adaptés. Il n'y a guere que les orfevres de filagrammes qui puiſſent faire ces ſortes de viroles.

Des boîtes aux couleurs.

Le premier tabletier, ou tourneur, vous fera ces ſortes de boîtes, ſoit en buis, ſoit en ivoire. Il en faut avoir de deux grandeurs différentes : les unes groſſes comme la moitié d'un œuf de pigeon, les autres comme de petites noix. Les grandes ſervent à mettre vos couleurs quand elles ne ſont que pilées & lavées, avant que de les broyer ; les petites ſont pour mettre celles qui ſont broyées & ſéchées, toutes prêtes à employer au pinceau ſur les ou-

vrages. On doit écrire ſur ces boîtes le nom des couleurs qu'elles contiennent, ſoit tendres ou dures. Les dures doivent être ſéparées des tendres & miſes dans de petites boîtes différentes, afin de ne point s'y tromper, & que d'un coup d'œil on puiſſe lire leurs écriteaux, pour éviter de prendre une couleur pour l'autre.

Des différentes couleurs des émaux.

Le noir eſt fait avec du périgueux qu'il faut calciner & bien broyer, ainſi que toutes les autres couleurs, toujours avec de l'huile d'aſpic, ajoutant à ce même périgueux une pareille quantité d'émail noir dont ſe ſervent les orfevres. On y met plus ou moins de cet émail noir, ſuivant la volonté.

Le jaune ſe prend chez les orfevres, ils l'appellent jaune épais.

Le bleu ſe fait avec du même émail ou azur, dont ſe ſervent les peintres. Il faut le purger & le préparer en le mettant dans une bouteille de verre avec de bonne eau-de-vie : on la bouche bien & on l'expoſe au ſoleil pendant cinq ou ſix jours,

l'agitant deux ou trois fois par jour. De cette maniere toute l'impureté de l'émail se précipitera au fond, & ce qui surnagera demeurera pur & très beau : les peintres peuvent s'en servir alors pour leurs tableaux. Il faut broyer ensuite cet azur purifié sur une agathe ou sur un caillou.

Pour avoir un très bel azur, il faut broyer du safre & y mêler environ le tiers de rocaille, ou plutôt de cristal très pur. On met ce mêlange entre deux creusets bien luttés, & lorsque ce lut est sec, on les met dans un fourneau de verrerie & on les y laisse vingt-quatre heures. Ayant retiré les creusets & les ayant laissé refroidir, on les délutte, & l'on a un très beau bleu qu'il faut broyer comme les autres couleurs.

Le rouge qui représente le vermillon est fait avec du vitriol calciné entre deux creusets luttés. Il ne lui faut qu'un feu médiocre d'environ une heure. Ensuite on le passe à l'eau-forte, on le lave bien dans de l'eau claire, & on le broie comme ci-dessus.

Le rouge qui tient lieu de la couleur de laque fine dont se servent les peintres, est composé d'or fin que l'on fait dissoudre dans l'eau régale, qui n'est autre chose que de l'eau-forte dans laquelle on ajoute du sel armoniac, ou du sel marin desséché sur la pelle. Sur un gros d'or fin qu'on aura forgé très foible, coupé par petits morceaux & mis dans un matras, on versera dessus huit gros de bonne eau régale. La dissolution étant faite, on met le tout dans une cucurbite, dans laquelle il y a une pinte d'eau de fontaine & environ six gros de mercure.

On met la cucurbite sur le sable chaud durant vingt-quatre heures, après quoi on trouve l'or en poudre légere d'un rouge tanné, au fond du vaisseau. L'eau qui surnage doit être versée par inclination dans une écuelle de terre vernissée, afin d'avoir la poudre qui est au fond, que l'on fait sécher à chaleur lente; comme il y reste encore quelque peu de mercure, on presse le tout dans un linge ou dans un morceau de chamois pour faire sortir le reste du mercure, & l'on broie la poudre d'or avec

le double de ſon poids de fleur de ſoufre. On met enſuite ce mêlange dans un creuſet ſur un petit feu où le ſoufre s'embraſe & s'exhale. Il reſte une poudre un peu rouge que l'on broie ſi l'on veut avec de la rocaille pour s'en ſervir.

Il y a encore d'autres manieres de vitrifier l'or, ſuivant l'intelligence de l'artiſte, car chacun a ſa maniere & ſon ſecret pour la compoſition de ces ſortes de couleurs.

La couperoſe blanche calcinée fait une couleur à peu près comme la terre d'ombre.

Dans les couleurs qui ne ſont pas d'émail, afin de les vitrifier, il faut y ajouter de la rocaille, aux unes plus aux autres moins, ſelon le beſoin qu'elles en ont; ce qui ſe connoît en les eſſayant au feu ſur quelque petite plaque émaillée de blanc, dont on doit toujours avoir proviſion pour cet uſage. Par ce moyen on peut réduire toutes les couleurs au même degré de dureté pour le feu.

La rocaille n'eſt autre choſe que ces petits grains ronds, verts & jaunes que

font les patenotriers, & qui ſe vendent chez les merciers. Pour faire la rocaille jaune, on prend trois onces de mine de plomb & une once de ſable fin, que l'on calcine dans un creuſet. Pour la verte, il ne faut qu'une once de mine de plomb & trois onces de ſable. On choiſit les grains les plus clairs & les moins chargés de couleur. Mais les artiſtes intelligens, au lieu de rocaille, font eux-mêmes des fondans qui ſont plus purs & plus beaux, d'autant que dans la rocaille il y a trop de plomb qui n'eſt pas aſſez purifié.

Le fond blanc ſur lequel on peint, ſert de blanc pour toutes les couleurs, car dès que l'on commence à travailler juſqu'à la fin de l'ouvrage, il faut épargner le blanc du fond aux endroits où doivent être les rehauts & les éclats de lumiere, comme on le pratique dans la miniature. Il y a cependant un blanc dont on peut ſe ſervir pour relever ſur les autres couleurs. Il eſt compoſé d'étain calciné, avec lequel, pour le rendre fondant, on mêle de la rocaille, ou bien du verre fort blanc & fort tranſparent.

Les couleurs dont on vient de parler sont la base, ou plutôt la matiere dont sont composées toutes les autres que l'on emploie dans la peinture en émail, car il n'est question que de les mêler ensemble pour faire diverses teintes, comme font les peintres sur leur palette. Ainsi le bleu & le jaune, mêlés ensemble, produisent le verd: le bleu & le rouge font le violet, & ainsi des autres.

Comme les peintres à huile retouchent leurs tableaux à plusieurs reprises, en les laissant sécher, de même la peinture en émail se retouche tant que l'on veut, ayant soin de mettre l'ouvrage à chaque fois au feu de reverbere, & observant de le retirer aussi-tôt qu'on apperçoit que l'émail a pris son poliment.

Le feu de reverbere se fait, comme on a dit ci-devant, dans un fourneau où le feu est tellement arrangé qu'il reste un vuide dans le milieu pour y mettre ce que l'on veut parfondre. Faute de fourneau on se sert d'une mousle d'orfevre, qui est un petit arc de terre de la même

matière que les creusets, à peu près de même forme que ces tuiles creuses que l'on nomme faîtieres. On met cette moufle dans une terrine, & on la couvre dessus & tout à l'entour de bons charbons bien allumés. Sous cette moufle on met son tableau & ses essais sur une petite plaque de fer.

Le travail de la peinture en émail se fait, comme nous avons dit, avec la pointe du pinceau, de même que la miniature, avec laquelle il a beaucoup d'analogie, excepté qu'on se sert d'huile d'aspic pour délayer les couleurs, au lieu d'eau gommée. Ceux qui voudront de plus grands éclaircissemens sur ce genre de peinture & sur la composition des émaux, trouveront de quoi se satisfaire dans l'*art du feu* ou *de peindre en émail*, par *Ferrand*, in-12. & dans l'*art de la verrerie*, par *Haudicquer de Blancourt*, en deux volumes *in*-12. Il sera bon aussi de consulter l'article *émail*, dans le grand *Dictionnaire encyclopédique*, in-folio.

Fin de la premiere Partie.

ÉLÉMENS
DE
PEINTURE.

SECONDE PARTIE
CONTENANT
L'IDÉE DU PEINTRE PARFAIT.

Le génie.

Le génie eſt la premiere choſe que l'on doit ſuppoſer dans un Peintre : c'eſt une partie qui ne peut s'acquérir ni par l'étude, ni par le travail. Il faut qu'il ſoit grand pour répondre à l'étendue d'un art qui renferme tant de connoiſſances, & qui exige beaucoup de tems & d'application pour les acquérir.

La nature parfaite.

Suppoſant donc une heureuſe naiſſance, le Peintre doit regarder la nature viſible comme ſon objet ; il doit en avoir une idée, non ſeulement comme elle ſe voit fortuitement dans les ſujets particuliers, mais comme elle doit être en elle-même ſelon ſa perfection, & comme elle ſeroit en effet ſi elle n'étoit point détournée par les accidens.

L'antique.

Comme il eſt très difficile de trouver cet état parfait de la nature, il faut que le Peintre ſe prévale de la recherche que les anciens en ont faite avec beaucoup de ſoin & de capacité, & dont ils nous ont laiſſé des exemplaires dans les ouvrages de ſculpture qui, malgré la fureur des barbares, ſe ſont conſervés & ſont venus juſqu'à nous. Il faut, dis-je, qu'il ait une ſuffiſante connoiſſance de l'antique, & qu'il lui ſerve pour faire un bon choix du naturel : parce que l'antique a tou-

jours été regardé par les habiles de tous les tems comme la regle de la beauté.

Le grand goût.

Qu'il ne ſe contente pas d'être exact & régulier, qu'il répande encore un grand goût dans tout ce qu'il fera, & qu'il évite ſur-tout ce qui eſt bas & inſipide.

Ce grand goût, dans l'ouvrage du Peintre, eſt un uſage des effets de la nature bien choiſis, grands, extraordinaires & vraiſemblables : *grands*, parce que les choſes ſont d'autant moins ſenſibles qu'elles ſont petites ou partagées ; *extraordinaires*, car ce qui eſt ordinaire ne touche point, & n'attire pas l'attention ; *vraiſemblables*, parce qu'il faut que ces choſes grandes & extraordinaires paroiſſent poſſibles & non chimériques.

Définition de la peinture.

Qu'il ait une idée juſte de ſa profeſſion, que l'on définit de cette ſorte. C'eſt un art qui, par le moyen du deſſein &

de la couleur, imite sur une superficie plate tous les objets visibles. Par cette définition on doit comprendre trois choses, le dessein, le coloris, & la composition: & bien que cette derniere partie n'y paroisse pas bien nettement exprimée, elle peut néanmoins s'entendre par ces derniers mots, *objets visibles*, qui embrassent la matiere des sujets que le Peintre se propose de représenter. Le Peintre doit connoître & pratiquer ces trois parties dans la plus grande perfection qu'il est possible. On va les exposer ici avec les parties qui en dépendent.

La composition.

I. Partie.

La composition contient deux choses, l'invention & la disposition. Par l'invention, le Peintre doit trouver & faire entrer dans son sujet les objets les plus propres à l'exprimer & à l'orner: & par la disposition, il doit les situer de la maniere la plus avantageuse pour en tirer un grand

effet & pour contenter les yeux, en faisant voir de belles parties : qu'elle soit bien contrastée, bien diversifiée, & liée de grouppes.

Le dessein.

II. PARTIE.

Que le Peintre dessine correctement, d'un bon goût & d'un style varié, tantôt héroïque & tantôt champêtre, selon le caractere des figures que l'on introduit : attendu que l'élégance des contours qui convient aux divinités, par exemple, ne convient nullement aux gens du commun : les héros & les soldats, les forts & les foibles, les jeunes & les vieillards doivent avoir chacun leurs diverses formes ; sans compter que la nature, qui se trouve différente dans toutes ses productions, demande du Peintre une variété convenable. Mais que le Peintre se souvienne que de toutes les manieres de dessiner, il n'y en a de bonne que celle qui est mêlée du beau naturel & de l'antique.

Les attitudes.

Que les attitudes soient naturelles, expressives, variées dans leurs actions, & contrastées dans leurs membres : qu'elles soient simples ou nobles, animées ou modérées, selon le sujet du tableau & la discrétion du Peintre.

Les expressions.

Que les expressions soient justes au sujet ; que les principales figures en aient de nobles, d'élevées & de sublimes, & que l'on tienne un milieu entre l'exageré & l'insipide.

Les extrêmités.

Que les extrêmités, j'entends la tête, les pieds & les mains, soient travaillés avec plus de précision & d'exactitude que tout le reste, & qu'elles concourent ensemble à rendre plus expressive l'action des figures.

Les draperies.

Que les draperies ſoient bien jettées; que les plis en ſoient grands, en petit nombre autant qu'il eſt poſſible, & bien contraſtées; que les étoffes en ſoient épaiſſes ou légeres, ſelon la qualité & la convenance des figures; qu'elles ſoient quelquefois ouvragées & d'eſpece différente, & quelquefois ſimples, ſuivant la convenance des ſujets & des endroits qui demandent plus ou moins d'éclat pour l'ornement du tableau & pour l'économie du tout enſemble.

Les animaux.

Que les animaux ſoient principalement caractériſés par une touche ſpirituelle & particuliere, ſuivant chaque eſpece.

Le payſage.

Que le payſage ne ſoit point coupé de trop d'objets, qu'il y en ait peu, mais qu'ils ſoient bien choiſis. Et en cas

qu'une grande quantité d'objets y ſoient renfermés, il faut qu'ils ſoient ingénieuſement grouppés de lumieres & d'ombres; que le ſite en ſoit bien lié & bien dégagé; que les arbres en ſoient différens de forme, de couleur & de touche, autant que la prudence & la variété de la nature le requierent, & que cette touche ſoit toujours légere & frétillante, pour parler ainſi : que les devants ſoient riches, ou par les objets, ou du moins par une plus grande exactitude de travail qui rend les choſes vraies & palpables; que le ciel ſoit léger, & qu'aucun objet ſur la terre ne lui diſpute ſon caractere aérien, à la réſerve des eaux tranquilles & des corps polis qui ſont ſuſceptibles de toutes les couleurs qui leur ſont oppoſées, des céleſtes comme des terreſtres; que les nuages ſoient d'un bon choix, bien touchés & bien placés.

La perſpective.

Que la perſpective ſoit réguliere, & non d'une ſimple pratique peu exacte.

Le coloris.

III. PARTIE.

Que dans le coloris, qui comprend deux choſes, la couleur locale, & le clair-obſcur, le Peintre ait grand ſoin de s'inſtruire de l'une & de l'autre. C'eſt ce qui le diſtingue des artiſans, qui ont de commun avec lui les meſures & les proportions; & c'eſt encore ce qui le rend le plus véritable & le plus parfait imitateur de la nature.

La couleur locale.

La couleur locale n'eſt autre choſe que celle qui eſt naturelle à chaque objet en quelque lieu qu'il ſe trouve, laquelle le diſtingue des autres, & qui en marque parfaitement le caractere.

Le clair-obſcur.

Et le clair-obſcur eſt l'art de diſtribuer avantageuſement les lumieres & les ombres, tant ſur les objets particuliers, que

dans le général du tableau : ſur les objets particuliers, pour leur donner le relief & la rondeur convenable : & dans le général du tableau, pour y faire voir les objets avec plaiſir, en donnant occaſion à la vue de ſe repoſer d'eſpace en eſpace par une diſtribution ingénieuſe de grands clairs & de grandes ombres, leſquels ſe prêtent un mutuel ſecours par leur oppoſition, enſorte que les grands clairs ſont des repos pour les grandes ombres, comme les grandes ombres ſeront des repos pour les grands clairs. Mais quoique le clair-obſcur comprenne, comme nous avons dit, la ſcience de bien placer tous les clairs & toutes les ombres, néanmoins il s'entend plus particulierement des grandes ombres & des grandes lumieres. Leur diſtribution, en ce dernier ſens, ſe peut faire de quatre façons. Premierement par les ombres naturelles des corps. 2°. Par les grouppes, c'eſt-à-dire, en diſpoſant les objets d'une maniere que les lumieres ſe trouvent liées enſemble, & les ombres pareillement enſemble, comme on le voit groſſierement

dans une grappe de raiſin (1), dont les grains du côté de la lumiere font une maſſe de clair, & les grains du côté oppoſé font une maſſe d'ombre, & que le tout ne forme qu'un grouppe & comme un ſeul objet; enſorte néanmoins qu'en cet artifice il ne paroiſſe aucune affectation, mais que les objets ſe trouvent ainſi ſitués naturellement & comme par haſard. 3°. Par les accidens d'une lumiere ſuppoſée. Et 4°. enfin par la nature & le corps des couleurs que le Peintre peut donner aux objets ſans en altérer le caractere. Cette partie de la peinture eſt le plus grand moyen dont le Peintre ſe puiſſe prévaloir pour donner de la force à ſes ouvrages, & pour rendre ſes objets ſenſibles, tant en général qu'en particulier.

Je ne vois pas que l'artifice du clair-obſcur ait été connu dans l'école romaine ayant *Polydore de Caravage*, qui le trouva & qui s'en fit un principe: & je ſuis étonné

(1) Nous nous ſommes étendus davantage ſur cet exemple dans notre *Cours de peinture par principes*, in-12. qui ſe vend chez le même Libraire.

que les Peintres qui l'ont suivi ne se soient pas apperçus que le grand effet de ses ouvrages vient des repos qu'il a observés d'espace en espace, en grouppant ses lumieres d'un côté & ses ombres d'un autre, ce qui ne se fait que par l'intelligence du clair-obscur. Je suis étonné, dis-je, qu'ils aient laissé échapper cette partie si nécessaire, sans s'en appercevoir. Cela n'empêche pas néanmoins qu'il n'y ait quelques ouvrages parmi ceux des Peintres Romains, où il se trouve du clair-obscur; mais on doit regarder cela comme un bon moment du génie, ou comme l'effet du hasard plutôt que d'un principe bien établi.

André Boscoli, Peintre Florentin, a eu de forts pressentimens du clair-obscur, comme on le voit par ses ouvrages; mais on doit au *Giorgion* le rétablissement de ce principe, dont *le Titien* son compétiteur s'étant apperçu, il s'en est prévalu dans tout ce qu'il a fait depuis.

Dans la Flandre, *Otho Venius* en jetta des fondemens solides, & les communiqua à *Rubens*, son éleve: celui-ci les rendit plus

plus ſenſibles, & en fit tellement connoître les avantages & la néceſſité, que les meilleurs Peintres Flamans, qui l'ont ſuivi, ſe ſont rendus recommandables par cette partie : car ſans elle, tous les ſoins qu'ils ont pris d'imiter ſi fidelement les objets particuliers de la nature, ne ſeroient d'aucune conſidération.

L'accord des couleurs.

Que dans la diſtribution de ſes couleurs il y ait un accord qui faſſe le même effet pour les yeux, que la muſique pour les oreilles.

Unité d'objet.

Que s'il y a pluſieurs grouppes de clair-obſcur dans un tableau, il y en ait un qui ſoit plus ſenſible, & qui domine ſur les autres, enſorte qu'il y ait unité d'objet, comme dans la compoſition, unité de ſujet.

Le pinceau.

Que le pinceau ſoit hardi & léger, s'il eſt poſſible ; mais ſoit qu'il paroiſſe uni,

comme celui du *Corrége*, ou qu'il ſoit inégal & raboteux, comme celui de *Rembrant*, il doit toujours être moëlleux.

Les licences.

Et enfin que ſi l'on eſt contraint de prendre des licences, qu'elles ſoient imperceptibles, judicieuſes, avantageuſes, & autoriſées; les trois premieres eſpeces ſont pour l'art du Peintre, & la derniere regarde l'hiſtoire.

La grace.

Un Peintre qui poſſede ſon art dans tous les détails que l'on vient de repréſenter, peut à la vérité s'aſſurer d'être habile, & de faire infailliblement de belles choſes : mais ſes tableaux ne pourront être parfaits, ſi la beauté qui s'y trouve n'eſt accompagnée de la grace.

La grace doit aſſaiſonner toutes les parties dont on vient de parler, elle doit ſuivre le génie; c'eſt elle qui le ſoutient & qui le perfectionne : mais elle ne peut, ni s'acquérir à fond, ni ſe démontrer.

Un Peintre ne la tient que de la nature, il ne ſait pas même ſi elle eſt en lui, ni à quel degré il la poſſede, ni comment il la communique à ſes ouvrages : elle ſurprend le ſpectateur qui en ſent l'effet ſans en pénétrer la véritable cauſe ; mais cette grace ne touche ſon cœur que ſelon la diſpoſition qu'elle y rencontre. On peut la définir, ce qui plaît & ce qui gagne le cœur ſans paſſer par l'eſprit.

La grace & la beauté ſont deux choſes différentes : la beauté ne plaît que par les regles, & la grace plaît ſans les regles. Ce qui eſt beau n'eſt pas toujours gracieux, & ce qui eſt gracieux n'eſt pas toujours beau ; mais la grace jointe à la beauté, eſt le comble de la perfection.

On a donné cette idée du Peintre parfait le plus abrégé qu'on a pu, pour ne point ennuyer ceux qui n'ont aucun doute ſur les choſes qu'elle contient. Mais pour ceux qui en deſirent des preuves, on a tâché de les ſatisfaire dans les remarques ſuivantes, dans leſquelles les uns & les autres trouveront qu'on a traité pluſieurs

matieres qui ſe ſont préſentées naturellement, & qui ne leur ſeront peut-être pas indifférentes.

AVERTISSEMENT.

Les remarques ſuivantes répondent par chapitres aux articles qui compoſent l'idée du Peintre parfait, deſquels on a parlé dans le précédent abrégé, & le lecteur doit ſe remettre devant les yeux chacun de ces articles, avant que de parcourir les chapitres qui en traitent, pour les éclaircir.

REMARQUES ET ECLAIRCISSEMENS.

CHAPITRE PREMIER.

Du Génie.

LES hommes ont beau travailler pour ſurmonter les obſtacles qui les empêchent d'atteindre à la perfection, s'ils ne ſont nés avec un talent particulier pour les arts qu'ils ont embraſſés, ils ſeront toujours dans l'incertitude d'arriver à la fin qu'ils ſe propoſent. Les regles de l'art & les exemples des autres peuvent bien leur montrer les moyens d'y parvenir ; mais ce n'eſt point aſſez que ces moyens ſoient ſûrs, il faut encore qu'ils ſoient faciles & agréables.

Or cette facilité ne ſe rencontre que dans ceux qui, avant que de s'inſtruire

des regles & de voir les ouvrages d'autrui, ont consulté leur inclination, & ont examiné s'ils étoient attirés par une lumiere intérieure à la profession qu'ils vouloient suivre. Car cette lumiere de l'esprit, qui n'est autre chose que le génie, nous montrant toujours le chemin le plus court & le plus facile, nous rend infailliblement heureux, & dans les moyens & dans la fin.

Le génie est donc une lumiere de l'esprit, laquelle conduit à la fin par des moyens faciles.

C'est un présent que la nature fait aux hommes dans le moment de leur naissance, & quoiqu'elle ne le donne ordinairement que pour une chose en particulier, elle est quelquefois assez libérale pour le rendre général dans un seul homme. On en a vu plusieurs de cette sorte, & ceux qui sont assez heureux pour avoir reçu cette plénitude d'influences, font avec facilité tout ce qu'ils veulent faire, & c'est assez pour eux de s'appliquer pour réussir. Il est vrai que le génie particulier n'étend

pas ainſi ſon pouvoir ſur toutes ſortes de connoiſſances : mais il pénetre ordinairement plus avant dans celle qui eſt de ſa domination.

Il faut donc du génie, mais un génie exercé par les regles, par les réflexions, & par l'aſſiduité du travail. Il faut avoir beaucoup vu, beaucoup lu & beaucoup étudié pour diriger ce génie, & pour le rendre capable de produire des choſes dignes de la poſtérité.

Cependant comme le Peintre ne peut, ni voir, ni étudier toutes les choſes qui ſeroient à ſouhaiter pour la perfection de ſon art, il eſt bon qu'il ſe ſerve ſans ſcrupule des études d'autrui.

CHAPITRE II.

Qu'il eſt bon de ſe ſervir des études d'autrui.

Il n'eſt pas poſſible de bien repréſenter les objets, non ſeulement qu'on n'a point vus, mais qu'on n'a point deſſinés. Si un

Peintre n'a point vu de lion, il ne ſauroit peindre un lion ; & s'il en a vu, il ne peut repréſenter cet animal qu'imparfaitement, à moins qu'il ne l'ait deſſiné ou peint d'après nature, ou d'après l'ouvrage d'un autre.

Sur ce pied on ne doit pas blâmer un Peintre qui, n'ayant jamais vu ni étudié l'objet qu'il a à repréſenter, ſe ſert des études d'un autre, plutôt que de faire de ſon caprice quelque choſe de faux : il eſt néceſſaire enfin qu'il ait ſes études, ou dans ſa mémoire, ou dans ſon porte-feuille ; les ſiennes, dis-je, ou celles d'autrui.

Après que le Peintre a rempli ſon eſprit de la vue des belles choſes, il y ajoute ou diminue ſelon ſon goût & ſelon la portée de ſon jugement : & ce changement ſe fait en comparant les idées de ce qu'on a vu, & en choiſiſſant ce que l'on en trouve de bon. *Raphaël*, par exemple, qui dans ſa jeuneſſe n'avoit chez *le Pérugin*, ſon maître, que les idées des ouvrages de ce Peintre, les ayant enſuite comparés avec

ceux de *Michel-Ange* & avec l'antique, a choisi ce qui lui a semblé de meilleur, & s'est fait un goût épuré, tel que nous le voyons dans ses ouvrages.

Le génie se sert donc de la mémoire comme d'un vase où il met en réserve les idées qui se présentent : il les choisit avec l'aide du jugement, & en fait un magasin dont il se sert dans l'occasion : il en tire ce qu'il y a mis & n'en peut tirer autre chose. C'est ainsi que *Raphaël* a tiré de son magasin (pour me servir de ce mot), les hautes idées qu'il a prises de l'antique, de même qu'*Albert* & *Lucas* ont tiré du leur les idées gothiques que la pratique de leur tems & la nature de leur pays leur avoient fourni.

Un homme qui a du génie peut inventer un sujet en général ; mais s'il n'a fait l'étude des objets particuliers, il sera embarrassé dans l'exécution de son ouvrage, à moins qu'il n'ait recours aux études que les autres en ont faites.

Il est même fort vraisemblable que si un Peintre n'a ni le tems, ni la commo-

dité de voir la nature, & qu'il ait un beau génie, il pourra étudier d'après les tableaux, les deſſeins & les eſtampes des maîtres qui ont ſu choiſir les beaux endroits, & les mettre en œuvre avec intelligence; tel, par exemple, qui voudra faire du payſage & qui n'aura jamais vu, ou qui n'aura pas aſſez obſervé les pays propres à être peints par leur biſarrerie, ou par leur agrément, fera très bien de profiter des ouvrages de ceux qui ont étudié ces pays-là, ou qui ont repréſenté dans leurs payſages des effets extraordinaires de la nature. Il pourra regarder les productions de ces habiles Peintres, comme s'il regardoit la nature, & les faire ſervir dans la ſuite à inventer quelque choſe de lui-même.

Il trouvera même deux avantages en étudiant d'abord d'après les ouvrages des habiles maîtres : le premier eſt, qu'il y verra la nature débarraſſée de beaucoup de choſes qu'on eſt obligé de rejetter quand on la copie : le ſecond eſt, qu'il apprendra par-là à faire un bon choix de la nature,

à n'en prendre que le beau, & à rectifier ce qu'elle a de défectueux. Ainſi un génie bien réglé & ſoutenu de la théorie, ſert à mettre utilement en uſage, non ſeulement ſes études propres, mais encore celles des autres.

Leonard de Vinci a écrit que les taches qui ſe trouvent ſur un vieux mur, formant des idées confuſes de différens objets, peuvent exciter le génie & l'aider à produire. Quelques-uns ont cru que cette propoſition faiſoit tort au génie, ſans en donner de bonnes raiſons. Il eſt certain cependant que ſur un tel mur, ou ſur telle autre choſe maculée, non ſeulement il y a lieu de concevoir des idées en général, mais chacun en conçoit de différentes, ſelon la diverſité des génies, & que ce qui ne s'y voit que confuſément, ſe débrouille & ſe forme dans l'eſprit, ſelon le goût de celui en particulier qui la regarde. Enſorte que l'un voit une compoſition belle & riche & les objets conformes à ſon goût, parce que ſon génie eſt fertile & que ſon goût eſt bon ; & l'autre n'y voit au contraire

rien que de pauvre & de mauvais goût ; parce que ſon génie eſt froid, & ſon goût mauvais.

Mais de quel caractere que ſoient les eſprits, chacun peut trouver ſur cet objet de quoi exciter ſon imagination, & produire quelque choſe qui lui appartienne. L'imagination s'échauffant ainſi peu à peu, ſe rendra capable par la vue de quelques figures d'en concevoir un grand nombre, & d'enrichir la ſcene de ſon ſujet par quelques objets indécis qui y donneront lieu. Il pourra même facilement arriver que l'on enfantera par ce moyen des idées extraordinaires, qui d'ailleurs ne ſeroient pas venues dans l'eſprit.

Ainſi ce que dit *Leonard de Vinci* ne fait aucun tort au génie, il peut au contraire ſervir à ceux qui en ont beaucoup, comme à ceux qui n'en n'ont guere. J'ajouterois ſeulement à ce que dit cet auteur : que plus on a de génie, & plus on voit de choſes dans ces ſortes de taches ou de lignes confuſes.

CHAPITRE III.

DE LA NATURE.

Des actions de la nature, & des actions d'habitude & d'éducation.

LA nature n'eſt pas ſeulement détournée par les accidens qui ſe rencontrent dans ſes productions actuelles; mais encore par les habitudes que contractent les choſes produites. On peut donc conſidérer les actions de la nature de deux manieres, ou lorſqu'elle agit elle-même de ſon bon gré, ou lorſqu'elle agit par habitude au gré des autres.

Les actions purement de la nature, ſont celles que les hommes feroient, ſi dès leur enfance on les laiſſoit agir ſelon leur propre mouvement; & les actions d'habitude & d'éducation, ſont celles que les hommes font en conſéquence des inſtructions & des exemples qu'ils ont reçus. De celles-

ci il y en a autant que de nations différentes, & elles sont tellement mêlées parmi les actions purement naturelles, qu'il est à mon sens très difficile d'en connoître la différence. C'est néanmoins ce que les Peintres doivent tâcher de faire, car ils ont souvent des sujets à traiter, où ils doivent suivre la pure nature, ou en tout, ou en partie. Il est bon qu'ils n'ignorent pas les actions différentes dont les principales nations ont revêtu la nature; mais comme leur différence vient de quelque affectation, qui est un voile qui déguise la vérité, la principale étude du Peintre doit être de débrouiller & de connoître en quoi consiste le vrai, le beau & le simple de cette même nature, laquelle tire toutes ses beautés & toutes ses graces du fond de sa pureté & de sa simplicité.

Il est visible que les anciens sculpteurs ont recherché cette simplicité naturelle, & que *Raphaël* a puisé dans leurs ouvrages avec le bon goût, celle qu'il a répandue dans ses figures. Mais quoique la nature soit la source de la beauté, l'art, dit-on

communément, la surpasse ; plusieurs auteurs en ont parlé dans ces termes, & c'est un problême qu'il est bon de résoudre.

CHAPITRE IV.

En quel sens on peut dire que l'art est au dessus de la nature.

LA nature doit être considérée de deux manieres, ou dans les objets particuliers, ou dans les objets en général, & en elle-même. La nature est ordinairement défectueuse dans les objets particuliers, dans la formation desquels elle est, comme nous venons de dire, détournée par quelques accidens contre son intention, qui est toujours de faire un ouvrage parfait. Mais si on la considere en elle-même dans son intention & dans le général de ses productions, on la trouvera parfaite.

C'est dans ce général que les anciens sculpteurs ont puisé la perfection de leurs ouvrages, & d'où *Polyclete* a tiré les belles

proportions de la ſtatue qu'il fit pour la poſtérité, & qu'on appella la *regle*. Il en eſt de même des Peintres. Les effets avantageux de la nature leur ont donné envie de les imiter, & une expérience heureuſe a réduit peu à peu ces mêmes effets en préceptes. Ainſi ce n'eſt pas d'un ſeul objet, mais de pluſieurs que les regles de l'art ſe ſont établies.

Si l'on compare l'art du Peintre, qui a été formé ſur la nature en général, avec une production particuliere de cette même nature, il ſera vrai de dire que l'art eſt au deſſus de la nature ; mais ſi on le compare avec la nature en elle-même, qui eſt ſon modele, cette propoſition ſe trouvera fauſſe.

En effet, à bien conſidérer les choſes, quelque ſoin que les Peintres aient pris juſqu'ici d'imiter cette maîtreſſe des arts, on trouvera qu'elle leur a laiſſé encore beaucoup de chemin à faire pour arriver juſqu'à elle, & qu'elle contient une ſource de beautés qu'ils n'épuiſeront jamais. C'eſt ce qui fait dire que dans les arts on ap-

prend encore tous les jours, parce que l'expérience & les réflexions découvrent ſans ceſſe quelque choſe de nouveau dans les effets de la nature, qui ſont ſans nombre & toujours différens les uns des autres.

CHAPITRE V.

De l'antique.

ON appelle de ce mot tous les ouvrages de peinture, de ſculpture & d'architecture, qui ont été faits tant en Egypte qu'en Grece & en Italie, depuis le tems d'Alexandre le Grand juſqu'à l'invaſion des Goths, qui par leur fureur & leur ignorance firent périr tous les beaux-arts. Le mot d'*antique* néanmoins eſt plus particulierement en uſage pour ſignifier les ſculptures de ces tems-là, tant ſtatues & bas-reliefs, que médailles & pierres gravées. Tous ces ouvrages ne ſont pas également bons; mais dans les médiocres même, il

y a un certain caractere de beauté qui fait que les connoiſſeurs les diſtinguent des ouvrages modernes.

Ce n'eſt pas de ces ſculptures modernes que l'on entend parler ici, c'eſt des ſculptures antiques les plus parfaites, & que l'on ne regarde qu'avec étonnement. Les anciens auteurs les ont miſes au deſſus de la nature, & ne louoient la beauté des hommes, qu'autant qu'elle avoit de conformité avec les belles ſtatues.

(1) *Uſque ab ungulo ad capillum ſummum eſt feſtiviſſima.*
Eſt ne? Conſidera : vide ſignum pictum, pulchrè videris.

Je pourrois citer une infinité d'autorités des anciens, pour prouver ce que j'avance; mais pour ne rien répéter, je renvoie le lecteur à ce que j'ai dit touchant l'antique dans mon commentaire ſur l'*art de peinture* de *Charles-Alfonſe du Freſnoy*, & je me contenterai de rapporter ici ce que diſoit un Peintre moderne, qui avoit beau-

(1) Plaute, Epidiq. *Act.* 5.

coup pénétré dans la connoiſſance de l'antique, c'eſt le fameux *Pouſſin : Raphaël*, diſoit-il, eſt un ange comparé aux autres Peintres; c'eſt un âne comparé aux auteurs des antiques. L'expreſſion eſt un peu forte : je me ſerois contenté de dire que *Raphaël* eſt autant au deſſous des anciens, que les modernes ſont au deſſous de lui ; mais j'examinerai cette penſée plus exactement dans la vie de *Raphaël* (1).

Il eſt certain que peu de perſonnes ſont capables de découvrir toute la fineſſe qui eſt dans les ſculptures antiques, parce qu'il faut pour cela un eſprit proportionné à ceux des ſculpteurs qui les ont faites, & que ces hommes avoient le goût ſublime, la conception vive, & l'exécution exacte & ſpirituelle. Ils ont donné à leurs figures des proportions conformes à leur caractere, & ont déſigné les divinités par des contours plus coulans, plus élégans, & d'un plus grand goût que ceux des hommes

(1) Voyez l'*Abrégé de la vie des Peintres*, par M. *de Piles*, in-12. nouvelle édition, qui ſe vend chez le même Libraire, ainſi que l'*art de Peinture* de *Dufrenoy*, cité ci-deſſus.

ordinaires. Ils ont fait un choix épuré de la belle nature, & ils ont excellemment remédié à l'impuiſſance où la matiere qu'ils employoient les mettoit, de tout imiter.

Le Peintre ne ſauroit donc mieux faire que de tâcher de pénétrer l'excellence de ces ouvrages, pour connoître mieux la pureté de la nature, & pour deſſiner plus doctement & plus élégamment. Néanmoins comme il y a dans la ſculpture pluſieurs choſes qui ne conviennent point à la peinture, & que le Peintre a d'ailleurs des moyens d'imiter la nature plus parfaitement, il faut qu'il regarde l'antique comme un livre qu'on traduit dans une autre langue, dans laquelle il ſuffit de bien rapporter le ſens & l'eſprit, ſans s'attacher ſervilement aux paroles.

CHAPITRE VI.

Du grand goût.

L'on a vu dans la définition que j'ai donnée du grand goût par rapport aux ouvrages de peinture, qu'il ne s'accommode point des choſes ordinaires. Or le médiocre ne ſe peut ſouffrir tout au plus que dans les arts qui ſont néceſſaires à l'uſage ordinaire, & non dans ceux qui n'ont été inventés que pour l'ornement du monde & pour le plaiſir. Il faut donc dans la peinture quelque choſe de grand, de piquant & d'extraordinaire, capable de ſurprendre, de plaire & d'inſtruire, & c'eſt ce qu'on appelle le grand goût : c'eſt par lui que les choſes communes deviennent belles, & les belles, ſublimes & merveilleuſes ; car en peinture le grand goût, le ſublime & le merveilleux ne ſont que la même choſe ; le langage en eſt muet à la vérité, mais tout y parle.

CHAPITRE VII.

De l'eſſence de la peinture.

Nous avons dit que la peinture étoit un art qui, par le moyen du deſſein & de la couleur, imite ſur une ſuperficie plate tous les objets viſibles. C'eſt ainſi à peu près que la définiſſent tous ceux qui en ont parlé, & perſonne ne s'eſt aviſé juſqu'aujourd'hui de trouver à redire à cette définition. Elle contient trois parties, la compoſition, le deſſein & le coloris, qui ſont l'eſſence de la peinture, comme le corps, l'ame & la raiſon ſont l'eſſence de l'homme. Et de même que ce n'eſt que par ces trois dernieres parties que l'homme fait paroître pluſieurs propriétés & pluſieurs convenances qui ne ſont pas de ſon eſſence, mais qui en ſont l'ornement, comme, par exemple, les ſciences & les vertus; tout de même auſſi ce n'eſt que par les parties eſſentielles de ſon art, que

le Peintre fait connoître une infinité de choſes qui relevent le prix de ſes tableaux, quoiqu'elles ne ſoient point de l'eſſence de la peinture; telles ſont les propriétés d'inſtruire & de divertir. Sur quoi l'on peut faire cette queſtion aſſez conſidérable.

CHAPITRE VIII.

Si la fidélité de l'hiſtoire eſt de l'eſſence de la peinture?

Il paroît que la compoſition, qui eſt une partie eſſentielle de la peinture, comprend les objets qui entrent dans l'hiſtoire, & qui en font la fidélité; que par conſéquent cette fidélité doit être eſſentielle à la peinture, & que le Peintre eſt dans la derniere obligation de s'y conformer.

A quoi on répond, que ſi la fidélité de l'hiſtoire étoit eſſentielle à la peinture, il n'y auroit point de tableau où

elle ne dût se rencontrer. Or il y a une infinité de beaux tableaux qui ne représentent aucune histoire, comme sont les tableaux allégoriques, les payſages, les animaux, les marines, les fruits, les fleurs, & plusieurs autres qui ne sont qu'un effet de l'imagination du Peintre.

Il est vrai cependant que le Peintre est obligé d'être fidele dans l'histoire qu'il représente, & que par la recherche curieuse des circonstances qui l'accompagnent, il augmente la beauté & le prix de son tableau ; mais cette obligation n'est pas de l'essence de la peinture, elle est seulement une bienséance indispensable, comme la vertu & la science le sont dans l'homme. Et de même que l'homme n'en est pas moins homme pour être ignorant & vicieux : le Peintre n'en est pas moins Peintre pour ignorer l'histoire. Et s'il est véritable que les vertus & les sciences sont les ornemens des hommes, il est aussi très certain que les ouvrages des Peintres sont d'autant plus estimables qu'ils font paroître de fidélité dans les sujets historiques qu'ils

qu'ils repréſentent, ſuppoſé d'ailleurs qu'il n'y manque rien de l'imitation de la nature, qui eſt leur eſſence.

Ainſi un Peintre peut être fort habile dans ſon art, & fort ignorant dans l'hiſtoire. Nous en voyons preſque autant d'exemples qu'il y a de tableaux du *Titien*, de *Paul Veronèſe*, du *Tintoret*, des *Baſſans*, & de pluſieurs autres Vénitiens qui ont mis leur principal ſoin dans l'eſſence de leur art, c'eſt-à-dire dans l'imitation de la nature, & qui ſe ſont moins appliqués aux choſes acceſſoires qui peuvent être ou n'être point, ſans que l'eſſence en ſoit altérée. Il ſemble que ce ſoit dans ce ſens que les curieux regardent les tableaux des Peintres que je viens de nommer, puiſqu'ils les achetent au poids de l'or, & que ces ouvrages ſont du nombre de ceux qui tiennent le premier rang dans leurs cabinets.

Il eſt ſans doute que ſi cette eſſence dans les tableaux des Peintres Vénitiens avoit été accompagnée des ornemens qui en relevent le prix, je veux dire de la fidé-

lité de l'hiſtoire & de la chronologie, ils en ſeroient beaucoup plus eſtimables; mais il eſt certain auſſi que ce n'eſt que par cette eſſence que les Peintres doivent nous inſtruire, & que nous devons chercher dans leurs tableaux l'imitation de la nature préférablement à toutes choſes. S'ils nous inſtruiſent, à la bonne heure; s'ils ne le font pas, nous aurons toujours le plaiſir d'y voir une eſpece de création qui nous divertit, & qui met nos paſſions en mouvement.

Que ſi je veux apprendre l'hiſtoire, ce n'eſt point un Peintre que je conſulterai, il n'eſt hiſtorien que par accident; mais je lirai les livres qui en traitent expreſſément, & dont l'obligation eſſentielle n'eſt pas ſeulement de raconter les faits, mais de les raconter fidelement.

Cependant on ne prétend pas ici excuſer un Peintre en ce qu'il eſt mauvais hiſtorien, car l'on eſt toujours blâmable de faire mal ce que l'on entreprend. Si un Peintre, ayant à traiter un ſujet hiſtorique, ignore les objets qui doivent entrer dans

ſa compoſition pour la rendre fidelle, il doit ſoigneuſement s'en inſtruire, ou par les livres, ou par le moyen des ſavans; & l'on ne peut nier que la négligence qu'il apportera en cela ne ſoit inexcuſable. J'en excepte néanmoins ceux qui ont peint des ſujets de dévotion, où ils ont introduit des ſaints de différens tems & de différens pays, non pas de leur choix, mais par une complaiſance forcée pour les perſonnes qui les faiſoient travailler, & dont la trop grande ſimplicité ne leur permettoit pas de faire réflexion ſur les choſes acceſſoires qui peuvent contribuer à l'ornement de la peinture.

L'invention, qui eſt une partie eſſentielle de cet art, conſiſte ſeulement à trouver les objets qui doivent entrer dans un tableau, ſelon que le Peintre ſe l'imagine, faux ou vrais, fabuleux ou hiſtoriques. Et ſi un Peintre s'imaginant qu'Alexandre fût vêtu comme nous le ſommes aujourd'hui, & qu'il repréſentât ce conquérant avec un chapeau & une perruque, comme font les Comédiens, il feroit ſans doute

une choſe très ridicule, & une faute très groſſiere; mais cette faute ſeroit contre l'hiſtoire, & non pas contre la peinture, ſuppoſé d'ailleurs que les choſes repréſentées le fuſſent ſelon toutes les regles de cet art.

Mais quoique le Peintre repréſente la nature par eſſence, & l'hiſtoire par accident, cet accident ne lui doit pas être de moindre conſidération que l'eſſence, s'il veut plaire à tout le monde, & ſur-tout aux gens de lettres, & à ceux qui, conſidérant un tableau plutôt par l'eſprit que par les yeux, font principalement conſiſter ſa perfection à repréſenter fidelement l'hiſtoire, & à exprimer les paſſions.

CHAPITRE IX.

Des idées imparfaites de la peinture.

Il y a peu de perſonnes qui aient une idée bien nette de la peinture, j'y comprends les Peintres mêmes, dont pluſieurs

mettent toute l'eſſence de leur art dans le deſſein, & d'autres ne la font conſiſter que dans la couleur. La plupart des perſonnes qui ont à ſoutenir dans le monde un caractere ſpirituel, & entr'autres les gens de lettres, ne conçoivent d'ordinaire la peinture que par l'invention, & comme un pur effet de l'imagination du Peintre. Ils examinent cette invention, ils en font l'anatomie, & ſelon qu'elle leur paroît plus ou moins ingénieuſe, ils louent plus ou moins le tableau, ſans en conſidérer l'effet, ni à quel degré le Peintre a porté l'imitation de la nature. C'eſt dans ce ſens que ſaint Auguſtin dit, que la connoiſſance de la peinture & de la fable eſt ſuperflue, quoique dans le même endroit ce Pere loue les ſciences profanes.

C'eſt en vain, pour ces ſortes de perſonnes, que *Titien*, le *Giorgion*, & *Paul Veronèſe*, ſe ſont épuiſés, & qu'ils ont pris tant de peine pour porter ſi loin l'imitation de la nature, & que les habiles Peintres regardent leurs ouvrages, & les conſeillent comme les exemplaires les plus

parfaits. C'eſt inutilement qu'on leur fait voir des tableaux, puiſque les eſtampes correctes pourroient ſuffire pour exercer leur jugement, & pour remplir l'étendue de leur connoiſſance.

Je reviens à ſaint Auguſtin, & je dis que s'il avoit eu la véritable idée de la peinture, qui n'eſt autre que l'imitation du vrai, & qu'il eût fait réflexion que par cette imitation on peut élever en mille façons le cœur des fideles à l'amour Divin, il auroit fait le panégyrique de ce bel art avec d'autant plus de chaleur, qu'il étoit lui-même très ſenſible à tout ce qui peut porter à Dieu.

Un autre Pere avoit une idée de la peinture plus juſte, c'eſt ſaint *Gregoire* de Nice, qui, après avoir fait une deſcription du ſacrifice d'*Abraham*, dit ces paroles : *J'ai ſouvent jetté les yeux ſur un tableau qui repréſente ce ſpectacle digne de pitié, & je ne les ai jamais retirés ſans larmes*, tant la peinture a ſu repréſenter la choſe, comme ſi elle ſe paſſoit effectivement.

CHAPITRE X.

Comment les reſtes de l'idée imparfaite de la peinture ſe ſont conſervés depuis ſon rétabliſſement dans l'eſprit de pluſieurs.

J'AI fait voir ci-deſſus que l'eſſence de la peinture conſiſtoit dans une fidelle imitation, à la faveur de laquelle les Peintres pourroient inſtruire & divertir, ſelon la meſure de leur génie. J'ai parlé enſuite des fauſſes idées de la peinture, & je tâcherai dans ce chapitre de montrer comment ces idées imparfaites ſe ſont gliſſées juſqu'à nous.

La peinture, comme les autres arts, n'a été connue que par le progrès qu'elle a fait dans l'eſprit des hommes. Ceux qui commencerent à la renouveller en Italie, & qui par conſéquent n'en pouvoient avoir que de foibles principes, ne laiſſerent pas de s'attirer de l'admira-

tion par la nouveauté de leurs ouvrages ; & à meſure que le nombre des Peintres s'augmenta, & que l'émulation leur donna des lumieres, les tableaux augmenterent de prix & de beauté, il ſe forma des amateurs & des connoiſſeurs, & les choſes étant venues à un certain point, on commença à croire qu'il étoit comme impoſſible que le pinceau pût faire rien de plus parfait que ce qu'on admiroit dès ces tems-là.

Les grands ſeigneurs viſitoient les Peintres, les poëtes chantoient leurs louanges ; & dès l'an 1300, *Charles I*, roi de Naples, paſſant par Florence, allà voir *Cimabué*, qui étoit en réputation ; & *Coſme de Médicis* étoit tellement charmé des ouvrages de *Philippe Lippi*, qu'il mit tout en uſage pour vaincre la biſarrerie & la pareſſe de ce Peintre, afin d'en avoir des tableaux.

Cependant il eſt aiſé de juger par les reſtes de ces premiers ouvrages, que la peinture de ce ſiecle-là étoit très peu de choſe, ſi nous la comparons à celle que

nous voyons aujourd'hui de la main des bons maîtres. Car non seulement les parties qui dépendent de la composition & du dessein n'étoient pas encore assaisonnées du bon goût qui leur est venu depuis: mais celle du coloris étoit absolument ignorée, & dans la couleur des objets en particulier, qu'on appelle couleur locale, & dans l'intelligence du clair-obscur, & dans l'harmonie du tout-ensemble. Il est vrai qu'ils employoient des couleurs, mais la route qu'ils tenoient en cela étoit triviale, & ne servoit pas tant à représenter la vérité des objets, qu'à nous en faire ressouvenir.

Dans cette ignorance du coloris où les Peintres avoient été élevés, ils ne concevoient pas le pouvoir de cette partie enchantereſſe, ni à quel degré elle étoit capable de faire monter leurs ouvrages. Ils ne juroient encore que sur la parole de leurs maîtres, & n'étant occupés qu'à s'applanir le chemin qu'on leur avoit montré, l'invention & le dessein faisoit toute leur étude.

Enfin après plusieurs années, le bon génie de la peinture suscita de grands hommes dans la Toscane, & dans le duché d'Urbin, qui par la solidité de leur esprit, par la bonté de leur génie, & par l'assiduité de leurs études, éleverent les idées des connoissances qu'ils avoient reçues de leurs maîtres, & les porterent à un degré de perfection, qui fera l'admiration de la postérité.

Ceux à qui on est principalement redevable de cette perfection, sont *Léonard de Vinci*, *Michel-Ange*, & *Raphaël* : mais ce dernier, qui s'est élevé au dessus des autres, a acquis tant de parties dans son art, & les a portées à un degré si haut, que les grandes louanges qu'on lui en a données, ont fait croire que rien ne lui manquoit, & ont fixé en sa personne toute la perfection de la peinture.

Comme il est nécessaire dans la profession de cet art de commencer par le dessein, & qu'il est constant que la source du bon goût & de la correction se trouve dans les sculptures antiques & dans les

ouvrages de *Raphaël*, qui en ont tiré leur plus grand mérite, la plupart des jeunes Peintres ne manquent pas d'aller à Rome pour y étudier, d'en rapporter du moins l'eſtime générale des ouvrages qu'on y admire, & de la tranſmettre à tous ceux qui les écoutent. C'eſt ainſi qu'un grand nombre de curieux & d'amateurs de la peinture ont conſervé ſur la foi d'autrui, ou ſur l'autorité des auteurs cette premiere idée qu'ils ont reçue : ſavoir, que toute la perfection de la peinture étoit dans les ouvrages de *Raphaël*.

Les Peintres Romains ſont auſſi demeurés la plupart dans cette opinion, & l'ont inſinuée aux étrangers, ou par l'amour de leur pays, ou par la négligence pour le coloris qu'ils n'ont jamais bien connu, ou par la préférence qu'ils donnerent aux autres parties de la peinture, leſquelles étant en grand nombre les occupent le reſte de leur vie.

On ne s'étoit donc attaché juſque-là qu'à ce qui dépend de l'invention & du deſſein : & quoique *Raphaël* ait inventé

très ingénieusement, qu'il ait dessiné d'une correction & d'une élégance achevée, qu'il ait exprimé les passions de l'ame avec une force & une grace infinie, qu'il ait traité ses sujets avec toute la convenance & toute la noblesse possible, & qu'aucun Peintre ne lui ait disputé l'avantage de la primauté dans le grand nombre des parties qu'il a possédées ; il est constant néanmoins qu'il n'a pas pénétré dans le coloris assez avant pour rendre les objets bien vrais & bien sensibles, ni pour donner l'idée d'une parfaite imitation.

C'est pourtant cette imitation & cette sensation parfaite qui fait l'essentiel de la peinture, comme je l'ai fait voir. Elle vient du dessein & du coloris ; & si *Raphaël* & les habiles de son tems n'ont eu cette derniere partie qu'imparfaitement, l'idée de l'essence de la peinture, qui vient de l'effet de leurs ouvrages, doit être imparfaite, aussi-bien que celle qui s'est introduite successivement dans l'esprit de quelques personnes, d'ailleurs même très éclairées.

Les ouvrages du *Titien*, & des autres Peintres qui ont mis au jour leurs penſées à la faveur d'une fidelle imitation, devroient ce ſemble avoir détruit les mauvais reſtes dont nous parlons, & avoir redreſſé les idées, ſelon que la nature & la raiſon l'exigent d'un eſprit juſte. Mais comme la jeuneſſe, ainſi que nous l'avons dit, n'apporte de Rome à Veniſe qu'un eſprit & des yeux prévenus, & qu'ils ne font pour l'ordinaire dans cette derniere ville que peu de ſéjour, ils n'y voient que comme en paſſant les beaux ouvrages qui pourroient leur donner une juſte idée, bien loin d'y contracter une habitude du bon coloris qui feroit valoir les études qu'ils auroient faites à Rome, & qui les rendroit irréprochables ſur toutes les parties de leur profeſſion.

Mais ce qui eſt étonnant, c'eſt que certains curieux qui ont des reſtes de cette fauſſe idée, étant épris eux-mêmes de la beauté des tableaux Vénitiens, les paient, comme de raiſon, d'un grand prix, quoique ces tableaux n'aient preſ-

que point d'autre mérite que par l'idée que j'ai établie de l'eſſence de la peinture.

CHAPITRE XI.

COMPOSITION.

Premiere partie de la peinture.

On ne s'eſt ſervi juſqu'ici que du mot d'invention pour ſignifier la premiere partie de la peinture : pluſieurs l'ont même confondue avec le génie : d'autres avec une fertilité de penſées : d'autres avec la diſpoſition des objets ; mais toutes ces choſes ſont différentes les unes des autres. J'ai cru que pour donner une idée nette de la premiere partie de la peinture, il falloit l'appeller compoſition, & la diviſer en deux, l'invention & la diſpoſition. L'invention trouve ſeulement les objets du tableau, & la diſpoſition les place. Ces deux parties ſont différentes à la vé-

rité, mais elles ont tant de liaiſon entr'elles, qu'on peut les comprendre ſous un même nom.

L'invention ſe forme par la lecture dans les ſujets tirés de l'hiſtoire ou de la fable: elle eſt un pur effet de l'imagination dans les ſujets métaphoriques: elle contribue à la fidélité de l'hiſtoire, comme à la netteté des allégories; & de quelque maniere que l'on s'en ſerve, elle ne doit point tenir en ſuſpend l'eſprit du ſpectateur par aucune obſcurité. Mais quelque fidelement ou ingénieuſement que ſoient choiſis les objets qui entrent dans le tableau, ils ne feront jamais un bon effet s'ils ne ſont diſpoſés avantageuſement, ſelon que l'économie & les regles de l'art le demandent; & c'eſt le juſte aſſemblage de ces deux parties que j'appelle compoſition.

CHAPITRE XII.

DESSEIN.

Seconde partie de la peinture.

Le bon goût & la correction du deſſein ſont ſi néceſſaires dans la peinture, qu'un Peintre qui en eſt dépourvu eſt obligé de faire des miracles d'ailleurs pour s'attirer quelque eſtime ; & comme le deſſein eſt la baſe & le fondement de toutes les autres parties, que c'eſt lui qui termine les couleurs & qui débrouille les objets, ſon élégance & ſa correction ne ſont pas moins néceſſaires dans la peinture que la pureté du langage dans l'éloquence.

Les Peintres qui réduiſent par habitude toutes leurs figures ſous un même air & ſous une même proportion, n'ont jamais bien conçu que la nature n'eſt pas moins admirable dans la variété que dans la beauté de ſes productions, & que par un

mêlange discret de l'une & de l'autre, ils arriveroient à une parfaite imitation.

CHAPITRE XIII.

Des attitudes.

DANS les attitudes, la pondération & le contraste sont fondés dans la nature. Elle ne fait aucune action qu'elle ne fasse voir ces deux parties; & si elle y manquoit, elle seroit, ou privée de mouvement, ou contrainte dans son action.

CHAPITRE XIV.

Des expressions.

LES expressions sont la pierre de touche de l'esprit du Peintre. Il montre par la justesse dont il les distribue, sa pénétration & son discernement; mais il faut le même esprit dans le spectateur pour les

bien appercevoir, que dans le Peintre pour les bien exécuter.

On doit considérer un tableau comme une scene, où chaque figure joue son rôle. Les figures bien dessinées & bien coloriées sont admirables à la vérité; mais la plupart des gens d'esprit, qui n'ont pas encore une idée bien juste de la peinture, ne sont sensibles à ces parties, qu'autant qu'elles sont accompagnées de la vivacité, de la justesse & de la délicatesse des expressions. Elles sont un des plus rares talens de la peinture, & celui qui est assez heureux pour les bien traiter, y intéresse non seulement les parties du visage, mais encore toutes celles du corps, & fait concourir à l'expression générale du sujet les objets mêmes les plus inanimés, par la maniere dont il les expose.

CHAPITRE XV.

Des extrêmités.

COMME les extrêmités, c'eſt-à-dire, la tête, les pieds & les mains, ſont plus connues & plus remarquées, que ce ſont elles qui nous parlent dans les tableaux, elles doivent être plus terminées que les autres choſes, ſuppoſé que l'action où elles ſeront, les diſpoſent & les placent d'une maniere à être bien vues.

CHAPITRE XVI.

Des draperies.

ON dit, en terme de peinture, jetter une draperie, pour dire habiller une figure & lui donner une draperie. Ce mot de jetter me paroît d'autant plus expreſſif, que les draperies ne doivent point être

arrangées comme les habits dont on ſe ſert dans le monde ; mais qu'en ſuivant le caractere de la pure nature, laquelle eſt éloignée de toute affectation, les plis ſe trouvent comme par haſard autour des membres, qu'ils les faſſent paroître ce qu'ils ſont ; & que par un artifice induſtrieux ils les contraſtent en les marquant, & qu'ils les careſſent, pour ainſi dire, par leurs tendres ſinuoſités & par leur molleſſe.

Les anciens ſculpteurs, qui n'avoient pas l'uſage des différentes couleurs, parce qu'ils travailloient le même ouvrage ſur une même matiere, ont évité la grande étendue des plis, de peur, qu'étant autour des membres, ils n'attiraſſent les yeux, & n'empêchaſſent de voir en repos le nud de leurs figures. Ils ſe ſont très ſouvent ſervis de linges mouillés pour leurs draperies, ou bien ils ont multiplié les mêmes plis, afin que cette répétition fît une eſpece de hachure qui, par ſon obſcurité, rendît plus ſenſibles les membres qu'elles entourent. Ils ont obſervé cette derniere

méthode plus ordinairement dans les bas-reliefs. Mais dans l'une & dans l'autre maniere dont ils ont traité leurs draperies, ils ont observé un merveilleux ordre de placer les plis.

Le Peintre, qui par la diversité de ses couleurs & de ses lumieres, doit ôter l'équivoque des membres d'avec les draperies, peut bien se régler sur le bon ordre des plis de l'antique, sans en imiter le nombre, & peut varier ses étoffes, selon le caractere de ses figures. Les Peintres, qui n'ont point connu la liberté qu'ils avoient en cela, se sont faits autant de tort, en suivant les sculptures antiques, que les sculpteurs en voulant suivre les Peintres.

La raison pour laquelle les plis doivent marquer le nud, c'est que la peinture est une superficie plate, qu'il faut anéantir en trompant les yeux, & en ne laissant rien d'équivoque. Le Peintre est donc obligé de garder cet ordre dans toutes ses draperies, de quelque nature qu'elles puissent être, fines ou grosses, travaillées ou sim-

ples; mais qu'il préfere ſur-tout la majeſté des plis à la richeſſe des étoffes, qui ne conviennent que dans les hiſtoires dans leſquelles elle a été, ou pourroit être vraiſemblablement employée ſelon les tems & les coutumes.

Comme le Peintre doit éviter la dureté & la roideur dans les plis, & empêcher qu'ils ne ſentent, comme on dit, le mannequin, il doit de même uſer avec prudence des draperies volantes. Car elles ne peuvent être agitées que par le vent dans un lieu où l'on peut raiſonnablement ſuppoſer qu'il ſouffle ; ou par la compreſſion de l'air, quand la figure eſt ſuppoſée en mouvement. Ces ſortes de draperies ſont avantageuſes, parce qu'elles contribuent à donner de la vie aux figures par le contraſte ; mais il faut bien prendre garde que la cauſe en ſoit naturelle & vraiſemblable, & de ne pas faire dans un même tableau des draperies volantes de côtés différens, lorſqu'elles ne peuvent être agitées que par le vent, & lorſque la figure eſt en repos : défaut dans lequel

ſont tombés, ſans y penſer, pluſieurs habiles Peintres.

CHAPITRE XVII.

Du payſage.

Si la peinture eſt une eſpece de création, elle en donne des marques encore plus ſenſibles dans les tableaux de payſages que dans les autres. On y voit plus généralement la nature ſortie de ſon cahos, & les élémens plus débrouillés : la terre y eſt parée de ſes différentes productions, & le ciel de ſes météores. Et comme ce genre de peinture contient en raccourci tous les autres, le Peintre qui l'exerce doit avoir une connoiſſance univerſelle des parties de ſon art. Si ce n'eſt pas dans un ſi grand détail que ceux qui peignent ordinairement l'hiſtoire, du moins ſpéculativement & en général. Et s'il ne termine pas tous les objets en particulier qui compoſent ſon tableau, ou qui accompagnent ſon

payſage, il eſt obligé du moins d'en ſpécifier vivement le goût & le caractere, & de donner d'autant plus d'eſprit à ſon ouvrage qu'il ſera moins fini.

Je ne prétends pas néanmoins exclure de ce talent l'exactitude du travail, au contraire, plus il ſera recherché, & plus il ſera précieux. Mais quelque terminé que ſoit un payſage, ſi la comparaiſon des objets ne les fait valoir & ne conſerve leur caractere : ſi les ſites n'y ſont bien choiſis, ou n'y ſont ſuppléés par une belle intelligence du clair-obſcur : ſi les touches n'y ſont ſpirituelles : ſi l'on ne rend les lieux animés par des figures, par des animaux, ou par d'autres objets, qui ſont pour l'ordinaire en mouvement : & ſi l'on ne joint au bon goût de couleur & aux ſenſations extraordinaires, la vérité & la naïveté de la nature, le tableau n'aura jamais d'entrée dans l'eſtime, non plus que dans le cabinet des véritables connoiſſeurs.

CHAPITRE

CHAPITRE XVIII.

De la perſpective.

QUELQUE auteur a dit, que perſpective & peinture étoient la même choſe, parce qu'il n'y avoit point de peinture ſans perſpective. Quoique la propoſition ſoit fauſſe, abſolument parlant, d'autant que le corps qui ne peut être ſans ombre, n'eſt pas pour cela la même choſe que l'ombre; néanmoins elle eſt véritable dans ce ſens, que le Peintre ne peut ſe paſſer de perſpective dans toutes ſes opérations, & qu'il ne tire pas une ligne, & ne donne pas un coup de pinceau qu'elle n'y ait part, du moins habituellement. Elle regle la meſure des formes & la dégradation des couleurs en quelque lieu du tableau qu'elles ſe rencontrent. Le Peintre eſt forcé d'en connoître la néceſſité, & quoiqu'il en ait, comme il doit, une habitude conſommée, il s'expoſera ſouvent à faire de grandes

fautes contre cette ſcience, s'il eſt pareſſeux de la conſulter de nouveau, du moins dans les endroits plus viſibles, & de prendre la regle & le compas pour ne rien haſarder, & ne point s'expoſer à la cenſure.

Michel-Ange a été blâmé pour avoir négligé la perſpective, & les plus grands Peintres d'Italie ont été tellement perſuadés que ſans elle on ne pouvoit rendre une compoſition réguliere, qu'ils l'ont voulu ſavoir à fond. On voit même dans quelques deſſeins de *Raphaël*, une échelle de dégradation, tant il étoit régulier ſur ce point.

CHAPITRE XIX.

COLORIS.

Troiſieme partie de la peinture.

La maniere peu convenable dont pluſieurs de nos Peintres parloient du coloris, me fit entreprendre ſa défenſe par un

dialogue (1) que je fis imprimer il y a vingt-quatre ans; & n'ayant rien de meilleur à dire aujourd'hui que ce qui eſt contenu dans ce petit ouvrage, je prie le lecteur d'y avoir recours. J'ai tâché d'y faire voir le mérite du coloris & ſes prérogatives le plus nettement qu'il m'a été poſſible.

CHAPITRE XX.

De l'accord des couleurs.

Il y a une harmonie & une diſſonance dans les eſpeces de couleurs, comme il y en a dans les tons de lumiere, de même que dans une compoſition de muſique, il ne faut pas ſeulement que les notes y ſoient juſtes, mais encore que dans l'exécution les inſtrumens ſoient d'accord. Et comme les inſtrumens de muſique ne con-

(1) Ce dialogue ſur le coloris, eſt inſéré dans le *Recueil de différens ouvrages de M.* de Piles, *ſur la peinture*, in-12. imprimé à Paris chez *Jombert*.

viennent pas toujours les uns aux autres, par exemple, le luth avec le baut-bois, ni le claveſſin avec la muſette : de la même maniere il y a des couleurs qui ne peuvent demeurer enſemble ſans offenſer la vue, comme le vermillon avec les verds, les bleus & les jaunes. Mais auſſi comme les inſtrumens les plus aigus ſe ſauvent parmi une quantité d'autres, & font quelquefois un très bon effet, ainſi les couleurs les plus oppoſées étant placées bien à propos entre pluſieurs autres qui ſont en union, rendent certains endroits plus ſenſibles, leſquels doivent dominer ſur les autres, & attirer les regards.

Titien (comme je l'ai remarqué ailleurs) en a uſé ainſi dans le tableau qu'il a fait du triomphe de *Bacchus*, où ayant placé *Ariadne* ſur un des côtés du tableau, & ne pouvant pour cette raiſon la faire remarquer par les éclats de la lumiere qu'il a voulu conſerver dans le milieu, lui a donné une écharpe de vermillon ſur une draperie bleue, tant pour la détacher de ſon fond, qui eſt déja une mer bleue

qu'à cause que c'est une des principales figures du sujet sur laquelle il veut que l'œil soit attiré. *Paul Véronese*, dans sa noce de Cana, parce que le *Christ*, qui est la principale figure du sujet, est un peu enfoncé dans le tableau, & qu'il n'a pu le faire remarquer par le brillant du clair-obscur, l'a vêtu de bleu & de vermillon, afin que la vue se portât sur cette figure.

CHAPITRE XXI.

Du pinceau.

Le terme de pinceau se prend quelquefois pour la source de toutes les parties de la peinture, comme lorsqu'on dit que le tableau de la Transfiguration de *Raphaël* est le plus bel ouvrage qui soit sorti de son pinceau : & quelquefois il s'entend de l'ouvrage même, & l'on dit, par exemple, de tous les Peintres de l'antiquité, le plus savant pinceau est celui d'*Apelle*. Mais ici le mot de pinceau signifie sim-

plement la façon extérieure dont il a été manié pour employer les couleurs : & lorsque ces mêmes couleurs n'ont point été trop agitées, &, comme on dit, trop tourmentées par le mouvement d'une main pesante, & qu'au contraire le mouvement en paroît libre, prompt & léger, on dit que l'ouvrage est d'un bon pinceau. Mais ce pinceau libre est peu de chose si la tête ne le conduit, & s'il ne sert à faire connoître que le Peintre possede l'intelligence de son art. En un mot le beau pinceau est à la peinture ce qu'est à la musique une belle voix : l'un & l'autre sont estimés à proportion du grand effet & de l'harmonie qui les accompagne.

CHAPITRE XXII.

Des licences.

Les licences sont si nécessaires, qu'il y en a dans tous les arts. Elles sont contre les regles, à prendre les choses à la lettre ;

mais à les prendre ſelon l'eſprit, les licences ſervent de regles quand elles ſont priſes bien à propos. Or il n'y a perſonne de bon ſens qui ne les trouve à propos, lorſque l'ouvrage dans lequel on les emploie fait plus d'effet, & que par leur moyen le Peintre arrive plus efficacement à ſa fin, qui eſt d'impoſer à la vue. Mais il n'eſt pas donné à tous les Peintres de les employer utilement. Il n'y a que les grands génies qui ſoient au deſſus des regles, & qui ſachent ſe ſervir ingénieuſement des licences, ſoit qu'ils les emploient pour l'eſſence de leur art, ſoit qu'elles regardent l'hiſtoire. Celles-ci méritent plus d'attention, & l'on en va parler dans l'article ſuivant.

CHAPITRE XXIII.

De quelle autorité les Peintres ont représenté sous des figures humaines les choses divines, & celles qui sont spirituelles ou inanimées.

L'ÉCRITURE nous parle en plusieurs endroits des apparitions de Dieu aux hommes, ou réellement par le ministere des anges, ou en vision par des songes & des extases. Il y a une belle description de Dieu sous la forme d'un vieillard dans le septieme chapitre de Daniel, *verf.* 9. La même écriture nous parle aussi de plusieurs apparitions d'anges sous des formes humaines ; c'est pourquoi l'Eglise, dans le concile de Nicée, n'a point fait de difficulté de permettre aux Peintres de représenter Dieu le Pere sous la forme d'un auguste vieillard, & les anges sous des formes humaines.

Il paroît aussi que le Peintre est en droit

de peindre comme vivantes les choſes mêmes inanimées, quand il ne fait en cela que ſuivre l'idée que l'écriture-ſainte nous en donne : & le ſpectateur ne doit pas ſe ſcandaliſer facilement, quand il voit dans quelques tableaux des ſujets ſaints mêlés avec quelques fictions poétiques, comme ſi les fictions & la poéſie étoient indiſpenſablement quelque choſe de profane. Le livre de *Job*, les pſeaumes de *David*, & l'apocalypſe, ſont tous poétiques & pleins d'expreſſions figurées, ſans compter toutes les paraboles qui ſont dans le reſte de l'écriture. Ainſi, c'eſt ſuivant le texte ſacré que *Raphaël*, dans le paſſage du Jourdain, a peint ſous une figure humaine ce fleuve, qui repouſſe ſes eaux du côté de leur ſource. Il eſt autoriſé en cela par l'écriture-ſainte, qui, pour ſe proportionner à l'intelligence des hommes, a coutume d'exprimer les choſes divines ſous la figure des choſes humaines, & qui, pour l'inſtruction des fideles, ſe ſert d'idées & de comparaiſons palpables & ſenſibles. Nous en avons même un paſſage

au ſujet des fleuves, dans le quatre-vingt-dix-ſeptieme pſeaume, où il eſt dit : que *les fleuves battront des mains, & que les montagnes treſſailliront de joie en la préſence du Seigneur.* Le Peintre qui a la même intention d'inſtruire & d'édifier, ne ſauroit ſuivre un meilleur modele.

Le Pouſſin, qui dans ſon tableau de *Moyſe* trouvé, a tenu la même conduite pour repréſenter le fleuve du Nil, en a été blâmé par quelques perſonnes, & voici la raiſon qu'ils en apportent.

Ils diſent qu'il ne faut point mêler les faux dieux avec les choſes de notre religion ; que les fleuves ſont de fauſſes divinités qui étoient adorées par les païens, leſquelles ne doivent point être introduites dans les hiſtoires ſaintes : & de plus, qu'il ſuffit au Peintre de repréſenter un fleuve ſimplement, & non en figure.

A quoi il eſt aiſé de répondre, que de la même façon que l'écriture-ſainte, en introduiſant des fleuves ſous des figures humaines, n'a point eu intention de parler de ceux que les païens adoroient, &

que pouvant s'expliquer naturellement & ſimplement, elle s'eſt néanmoins ſervie d'un ſtyle figuré, ſans crainte de ſéduire les fideles : tout de même auſſi le Peintre chrétien, qui doit imiter l'écriture, eſt fort éloigné de vouloir altérer la vérité de l'hiſtoire : il veut au contraire, en ſe conformant à ſon original, la faire entendre plus vivement & plus élégamment, non à un infidele, mais à un chrétien comme lui, qui étant prévenu contre les fauſſes divinités, ne doit point chercher d'autre ſens que celui de la ſainte écriture.

Mais à l'égard des divinités païennes qui ſont introduites comme telles, & avec les caracteres qui les font connoître, il y a plus de difficulté à les admettre dans les compoſitions. De ſavans hommes ont agité cette matiere par rapport à la poéſie, & le procès en eſt encore à juger. Mais le Peintre, qui n'a pas d'autre langage pour s'exprimer que ces ſortes de figures, bien loin d'être blâmé de s'en ſervir, ſera toujours applaudi des ſavans qui les ver-

sont ingénieusement & prudemment employées.

Car les fausses divinités peuvent être considérées de deux manieres, ou comme dieux, ou comme figures symboliques. Comme dieux, le Peintre ne les peut représenter que dans les sujets purement profanes, où il en est question en cette qualité : & comme figures symboliques, il peut s'en servir avec discrétion en toute autre rencontre où il les jugera nécessaires.

Rubens, qui de tous les Peintres s'est le plus ingénieusement & le plus doctement servi de ces symboles, comme on le peut voir par le livre de l'entrée du Cardinal Infant dans la ville d'Anvers, & par les tableaux de la galerie de Luxembourg, a été censuré par quelques-uns, pour avoir introduit dans ses compositions ces figures allégoriques, & pour avoir, dit-on, mêlé la fable avec la vérité.

A quoi l'on peut répondre que par l'usage qu'en a fait *Rubens*, il n'a point

confondu la fable avec la vérité, mais plutôt que pour exprimer cette même vérité, il s'eſt ſervi des ſymboles de la fable. En effet, dans la peinture de la naiſſance de *Louis XIII*, il a repréſenté au haut du tableau, ſur des nuées un peu éloignées, *Caſtor* ſur ſon cheval aîlé, & à côté *Apollon* dans ſon char qui monte en haut, pour marquer que ce Prince eſt né le matin, & que l'accouchement fut heureux.

D'où l'on peut inférer que le Peintre n'a point eu la penſée de repréſenter des dieux comme dieux, mais ſeulement de peindre *Caſtor* comme une conſtellation qui rend heureux les événemens, & le char d'*Apollon* qui va en haut, pour ſignifier le tems du matin.

Et ſi le Peintre, dans la vue de s'exprimer, a jugé à propos de repréſenter les divinités de la fable parmi les figures hiſtoriques, il faut conſidérer ces ſymboles comme inviſibles, & comme n'y étant que par leur ſignification.

C'eſt dans ce ſens que le deuxieme

concile de Nicée, autorisé en cela par l'écriture, a permis de représenter aux yeux des fideles Dieu le Pere & les anges sous des figures humaines. Car il y auroit encore plus d'inconvénient à peindre les personnes de la sainte Trinité & les anges, qu'il n'y en a à introduire dans la scene d'un tableau des divinités païennes. Et les chrétiens étant suffisamment prévenus contre ces apparences, qui ne sont que pour leur instruction, doivent, pour en profiter, entrer dans l'esprit du Peintre, & les regarder comme n'y étant point.

L'autorité de peindre des aîles aux anges se peut tirer de ceux de l'arche d'alliance, & du neuvieme chapitre de *Daniel*, vers. 21. Mais ces passages n'obligent pas à donner indispensablement des aîles aux anges, puisqu'il est certain qu'ils ont apparu toujours sans aîles. Le Peintre néanmoins peut en user indifféremment, selon que son art, le bon sens, & l'instruction des fideles l'exigeront.

Mais tout ce qui eſt permis n'étant pas toujours à propos, le Peintre doit uſer avec modération de l'autorité qu'il tire de l'écriture-ſainte, & prendre garde, qu'en voulant ménager l'avantage de ſon art, il n'altere la vérité & la ſainteté du ſujet qu'il auroit à traiter.

CHAPITRE XXIV.

Des figures nues, & où l'on peut s'en ſervir.

Les Peintres & les ſculpteurs qui ſont fort ſavans dans le deſſein, cherchent ordinairement les occaſions de faire du nud, pour s'attirer de l'eſtime & de la diſtinction, & en cela ils ſont très louables, pourvu qu'ils demeurent dans les bornes de la vérité de l'hiſtoire, de la vraiſemblance & de la modeſtie. Il y a des ſujets qui ſont plus favorables à repréſenter du nud les uns que les autres; & l'on s'en peut ſervir, par exemple, dans les fables,

dans la ſuppoſition des pays chauds, deſquels nous n'avons point de relation ſur les modes, & parmi les ouvriers des anciens tems. *Caton* le cenſeur, au rapport de *Plutarque*, travailloit tout nud parmi ſes ouvriers, lorſqu'il étoit revenu du ſénat; & ſaint *Pierre* étoit nud lorſque Notre-Seigneur s'apparut à lui après ſa réſurrection, & qu'il le trouva pêchant avec d'autres apôtres.

On ſe peut encore ſervir du nud dans la repréſentation des ſujets allégoriques, dans celle des dieux & des héros de l'antiquité païenne: & enfin dans les autres rencontres où l'on peut ſuppoſer la ſimple nature, & où le froid & la malignité ne regnent point. Car les habits n'ont été inventés que pour garantir les hommes du froid & de la honte.

Il y a encore aujourd'hui beaucoup de peuples qui vont tout nuds, parce qu'ils habitent des pays chauds, où l'habitude les a mis à couvert de l'indécence & de la honte. Enfin la regle générale qu'on doit ſuivre en cela eſt, comme nous avons dit,

qu'il n'y ait rien contre la modeſtie & le vraiſemblable.

Les Peintres repréſentent la plupart de leurs figures la tête & les pieds nuds, & cela ſe doit toujours ſelon les loix de la ſimple nature, qui, à l'égard de ces deux parties, s'accoutume facilement à la nudité. Nous en voyons des exemples non ſeulement dans les pays chauds, mais encore au milieu des plus froides montagnes des Alpes, où les enfans mêmes vont pieds nuds, l'été parmi les pierres & les cailloux, l'hiver parmi la neige & les glaçons.

Mais ſi on a égard à la vérité de l'hiſtoire, on trouvera que le nud eſt une licence dont les Peintres ſe ſont mis en poſſeſſion, & de laquelle ils ſe ſervent utilement pour l'avantage de leur art, mais auſſi dont ils abuſent aſſez ſouvent. Je n'en excepte ni *Raphaël*, ni *le Pouſſin*. Ils ont repréſenté les apôtres pieds nuds contre ce qui eſt dit formellement dans l'évangile, où Notre-Seigneur leur ordonnant de ne prendre aucune précaution

pour leurs habits, leur dit positivement de se contenter des souliers qu'ils avoient aux pieds, sans en porter d'autres. Et dans les actes des apôtres, quand l'ange délivra saint *Pierre*, il lui dit de mettre sa ceinture, & d'attacher ses souliers : d'où l'on doit inférer qu'ils en avoient ordinairement.

Il en est de même de *Moyse*, qui, dans la vision du buisson ardent, fut averti de quitter ses souliers, & qui cependant est représenté par *Raphaël* pieds nuds dans les autres actions de sa vie, comme si *Moyse* n'avoit eu de chaussure que dans le tems qu'il gardoit les troupeaux de son beau-pere. On pourroit rapporter ici quantité d'exemples où *Raphaël*, & plusieurs autres Peintres après lui ont fait des figures sans chaussure, contre l'histoire & la vraisemblance.

On remarque que les sculpteurs Grecs ont fait plus ordinairement des figures nues que les Romains : je n'en sai pas d'autre raison, sinon que les Grecs ont choisi des sujets plus convenables au desir qu'ils

avoient de faire admirer la profondeur de leur ſcience dans la conſtruction & dans l'aſſemblage des parties du corps humain. Il repréſentoient dans leurs ſtatues plutôt des dieux que des hommes, & dans leurs bas-reliefs, plutôt des bacchanales & des ſacrifices, que des hiſtoires. Les Romains au contraire, qui vouloient par leurs ſtatues & leurs bas-reliefs tranſmettre à la poſtérité la mémoire de leurs empereurs, ſe ſont trouvés indiſpenſablement obligés, pour ne rien faire contre l'hiſtoire, d'habiller leurs figures ſelon la mode de leurs tems.

CHAPITRE XXV.

De la grace.

LA néceſſité de la grace dans la peinture, généralement parlant, eſt une choſe qui n'a beſoin d'aucunes preuves. Il ſe rencontre ſeulement une difficulté ſur ce point : ſavoir ſi cette grace eſt néceſſaire

dans toutes sortes de sujets, dans les combats, comme dans les fêtes ; dans les soldats, comme dans les femmes.

Je conclus pour l'affirmative : & la raison que j'en donne est, que bien que la grace se laisse d'abord appercevoir sur le visage, ce n'est pas néanmoins dans cette seule partie qu'elle paroît résider, elle consiste principalement dans le tour que le Peintre fait donner à ses objets pour les rendre agréables, même ceux qui sont inanimés : d'où il s'ensuit que non seulement il peut y avoir de la grace dans la fierté d'un soldat, par le tour qu'on aura donné à son air & à son attitude, mais qu'il y en peut avoir aussi dans une draperie ou dans quelqu'autre chose, par la maniere dont elle sera disposée.

Après cette idée que je viens de donner du Peintre parfait, & les preuves que j'ai apportées de chacune de ses parties, il ne reste plus que d'en faire l'application aux ouvrages de peinture, & de les mettre comme dans la balance, non pour en rejetter entierement ceux qui n'auront pas

toutes les qualités que l'on vient d'établir, mais pour les estimer selon leur poids.

On peut au reste se servir de cette même idée pour juger des desseins des différens maîtres, j'entends du degré de leur bonté. Car pour connoître l'originalité d'un dessein, & le nom du Peintre qui en est l'auteur, il est comme impossible d'en donner des regles, & difficile d'en parler avec justesse. J'hasarderai néanmoins d'exposer ici ce que j'ai pensé sur ce sujet, dans l'espérance que cette témérité suscitera dans la suite quelque personne éclairée, qui redressera & qui augmentera le peu que j'en aurai dit.

CHAPITRE XXVI.

De la connoissance des desseins.

Les desseins dont on veut parler ici sont les pensées que les Peintres expriment ordinairement sur du papier pour

l'exécution d'un ouvrage qu'ils méditent. On doit encore mettre au nombre des deſſeins les études des grands maîtres, c'eſt-à-dire, les parties qu'ils ont deſſinées d'après nature, comme des têtes, des mains, des pieds, & des figures entieres: des draperies, des animaux, des arbres, des plantes, des fleurs; & enfin tout ce qui peut entrer dans la compoſition d'un tableau. Car, ſoit que l'on conſidere un bon deſſein, par rapport au tableau dont il eſt l'idée, ou par rapport à quelque partie dont il eſt l'étude, il mérite toujours l'attention des curieux.

Quoique la connoiſſance des deſſeins ne ſoit pas ſi eſtimable ni ſi étendue que celle des tableaux, elle ne laiſſe pas d'être délicate & piquante, à cauſe que leur grand nombre donne plus d'occaſion à ceux qui les aiment d'exercer leur critique, & que l'ouvrage qui s'y rencontre eſt tout eſprit: les deſſeins marquent davantage le caractere du maître, & font voir ſi ſon génie eſt vif ou peſant: ſi ſes penſées ſont élevées ou communes: &

enfin s'il a une bonne habitude & un bon goût de toutes les parties qui peuvent s'exprimer sur le papier. Le Peintre qui veut finir un tableau tâche de sortir, pour ainsi dire, de lui-même, afin de s'attirer les louanges qu'on donne aux parties dont il sent bien qu'il est dépourvu ; mais en faisant un dessein, il s'abandonne à son génie, & se fait voir tel qu'il est. C'est pour cette raison que dans les cabinets des grands, on y voit non seulement des tableaux, mais que l'on y conserve encore les desseins des bons maîtres.

Cependant il y a peu de curieux de desseins, & parmi ces curieux, s'il y en a qui connoissent les manieres, il y en a bien peu qui en connoissent le fin. Les demi-connoisseurs n'ont point de passion pour cette curiosité, parce que ne pénétrant pas encore assez avant dans l'esprit des desseins, ils n'en peuvent goûter tout le plaisir, & sont plus sensibles à celui que donnent les estampes qui ont été gravées avec soin d'après les bons tableaux ; cela peut venir aussi par la crainte d'être trom-

pés, & de prendre, comme il arrive assez souvent, des copies pour des originaux, faute d'expérience.

Il y a trois choses en général à remarquer dans les desseins: la science, l'esprit, & la liberté. Par la science, j'entends une bonne composition, un dessein correct & de bon goût, avec une louable intelligence du clair-obscur: sous le terme d'esprit, je comprends l'expression vive & naturelle du sujet en général, & des objets en particulier: & la liberté n'est autre chose qu'une habitude que la main a contractée pour exprimer promptement & hardiment l'idée que le Peintre a dans l'esprit: & selon qu'il y entre de ces trois choses dans un dessein, il en est plus ou moins estimable.

Quoique les desseins libres portent ordinairement beaucoup d'esprit avec eux, tous les desseins librement faits ne sont pas pour cela spirituellement touchés: & si les desseins savans n'ont pas toujours de la liberté, il s'y rencontre ordinairement de l'esprit.

Je pourrois nommer ici quantité de Peintres, dont les deſſeins ont beaucoup de liberté ſans aucun eſprit, ou dont la main hardie ne produit que des expreſſions vagues. J'en pourrois nommer auſſi de fort habiles, dont les deſſeins paroiſſent contraints, quoique ſavans & ſpirituels, parce que leur main étoit retenue par leur jugement, & qu'ils ſe ſont attachés préférablement à toutes choſes, à la juſteſſe de leurs contours, & à l'expreſſion de leur ſujet. Mais je crois qu'il eſt mieux de ne nommer perſonne, & d'en laiſſer le jugement aux autres.

On peut dire à la louange de la liberté, qu'elle eſt ſi agréable, qu'elle couvre ſouvent & fait excuſer beaucoup de défauts, leſquels on attribue plutôt à une impétuoſité de veine, qu'à l'inſuffiſance. Mais il faut dire auſſi que la liberté de main ne paroît preſque plus liberté, quand elle eſt renfermée dans les bornes d'une grande régularité, encore qu'elle y ſoit effectivement. C'eſt ainſi que dans les deſſeins de *Raphaël* les plus arrêtés, il y a une

liberté délicate qui n'eſt bien ſenſible qu'aux yeux ſavans.

Enfin il y a des deſſeins où il ſe rencontre peu de correction, qui ne laiſſent pas d'avoir leur mérite, parce qu'il y a beaucoup d'eſprit & de caractere. On peut mettre ſous cette eſpece les deſſeins de *Guillaume Baur*, ceux de *Rembrant*, ceux du *Bénédette*, & de quelques autres.

Les deſſeins touchés & peu finis ont plus d'eſprit, & plaiſent beaucoup davantage que s'ils étoient plus achevés, pourvu qu'ils aient un bon caractere, & qu'ils mettent l'idée du ſpectateur dans un bon chemin : la raiſon en eſt que l'imagination y ſupplée toutes les parties qui y manquent, ou qui n'y ſont pas terminées, & que chacun les voit ſelon ſon goût. Les deſſeins des maîtres qui ont plus de génie que de ſcience, donnent ſouvent occaſion de faire l'expérience de cette vérité. Mais les deſſeins des excellens maîtres, qui joignent la ſolidité à un beau génie, ne perdent rien pour être finis; auſſi doit-on eſtimer les deſſeins à meſure

qu'ils ſont terminés, ſuppoſé que les autres choſes y ſoient également.

Quoique l'on doive préférer les deſſeins dans leſquels il ſe trouve plus de parties, l'on ne doit pas rejetter pour cela ceux où il ne s'en rencontreroit qu'une ſeule, pourvu qu'elle y ſoit d'une maniere à faire voir quelque principe, ou qu'elle porte avec ſoi une ſingularité ſpirituelle, qui plaiſe ou qui inſtruiſe.

On ne doit pas non plus rejetter ceux qui ne ſont qu'eſquiſſés, & où l'on ne voit qu'une très légere idée, & comme l'eſſai de l'imagination, parce qu'il eſt curieux de voir de quelle maniere les habiles Peintres ont conçu d'abord leurs penſées avant que de les digérer, & que les eſquiſſes font encore connoître de quelle touche les grands maîtres ſe ſervoient pour caractériſer les choſes avec peu de traits. Ainſi, pour ſatisfaire pleinement à la curioſité, il ſeroit bon d'avoir d'un même maître des deſſeins de toutes les façons; c'eſt-à-dire, non ſeulement de ſa premiere, ſeconde & derniere maniere, mais encore

des esquisses très légeres, aussi-bien que des desseins très finis. J'avoue cependant que les curieux, purement spéculatifs, n'y trouveront pas si bien leur compte que ceux qui, ayant aussi de la pratique manuelle, sont plus capables de goûter cette curiosité.

Il y a une chose, qui est le sel des desseins, & sans laquelle je n'en ferois que peu ou point du tout de cas, & je ne puis la mieux exprimer que par le mot de caractere. Ce caractere donc consiste dans la maniere dont le Peintre pense les choses, c'est le cachet qui le distingue des autres, & qu'il imprime sur ses ouvrages comme la vive image de son esprit. C'est ce caractere qui remue notre imagination; & c'est par lui que les habiles Peintres, après avoir étudié sous la discipline de leurs maîtres, ou d'après les ouvrages des autres, se sentent forcés par une douce violence à donner l'essor à leur génie, & à voler de leurs propres aîles.

J'exclue donc du nombre des bons desseins ceux qui sont insipides, & j'en trouve

de trois sortes. Premierement ceux des Peintres, qui, bien qu'ils produisent de grandes compositions, & qu'ils aient de l'exactitude & de la correction, répandent néanmoins dans leurs ouvrages une froideur qui transit ceux qui les regardent. Secondement les desseins des Peintres, qui ayant plus de mémoire que de génie, ne travaillent que par la reminiscence des ouvrages qu'ils ont vus, ou qui se servent avec trop peu d'industrie, & trop de servitude de ceux qu'ils ont présens. Et troisiemement ceux des Peintres qui s'attachent à la maniere de leurs maîtres sans en sortir, ni sans l'enrichir.

La connoissance des desseins, comme celle des tableaux, consiste en deux choses; à découvrir le nom du maître, & la bonté du dessein.

Pour connoître si un dessein est d'un tel maître, il faut en avoir vu beaucoup d'autres de la même main avec attention, & avoir dans l'esprit une idée juste du caractere de son génie, & du caractere de sa pratique. La connoissance du caractere

du génie demande une grande étendue, & une grande netteté d'esprit pour retenir les idées sans les confondre; & la connoissance du caractere de la pratique dépend plus d'une grande habitude, que d'une grande capacité: & c'est pour cela que les plus habiles Peintres ne sont pas toujours ceux qui décident avec plus de justesse en cette matiere. Mais pour connoître si un dessein est beau, & s'il est original ou copie, il faut avec le grand usage beaucoup de délicatesse & de pénétration; je ne crois pas même qu'on le puisse faire sans avoir outre cela quelque pratique manuelle du dessein, encore peut-on s'y laisser surprendre.

Il me paroît qu'il est aisé d'inférer de tout ce que l'on vient de lire, que la comparaison des ouvrages de peinture avec l'idée que l'on a établie du Peintre parfait, est le meilleur moyen pour bien connoître le degré d'estime qui leur est dû; mais comme on n'a pas ordinairement un assez grand nombre de tableaux en sa disposition, ni de desseins assez finis pour

exercer ſa critique, & pour s'acquérir en peu de tems une habitude de bien juger, les bonnes eſtampes pourront tenir lieu de tableaux; car, à la réſerve de la couleur locale, elles ſont ſuſceptibles de toutes les parties de la peinture. Et outre qu'elles abrégeront le tems, elles ſont très propres à remplir l'eſprit d'une infinité de connoiſſances. Le lecteur ne ſera peut-être pas fâché de trouver ici quelques réflexions que j'ai faites ſur cette matiere.

CHAPITRE XXVII.

De l'utilité des eſtampes, & de leur uſage.

L'HOMME naît avec un deſir de ſavoir, & rien ne l'empêche tant de s'inſtruire, que la peine qu'il a d'apprendre, & la facilité qu'il a d'oublier; deux choſes dont la plupart des hommes ſe plaignent avec beaucoup de raiſon : car depuis que l'on recherche les ſciences & les arts, & que pour les pénétrer on a mis au jour une in-

finité de volumes, on nous a mis en même tems devant les yeux un objet terrible & capable de rebuter notre esprit & notre mémoire. Cependant nous avons plus que jamais besoin de l'un & de l'autre, ou du moins, de trouver les moyens de les aider dans leurs fonctions. En voici un très puissant, & qui est une des plus heureuses productions des derniers siecles. C'est l'invention des estampes.

Elles sont arrivées dans notre siecle à un si haut degré de perfection, & les bons graveurs nous en ont donné un si grand nombre sur toutes sortes de matieres, qu'il est vrai de dire qu'elles sont devenues les dépositaires de tout ce qu'il y a de plus beau & de plus curieux dans le monde.

Leur origine est de 1460. Elle vient d'un nommé *Maso Finiguerra*, orfevre de Florence, qui gravoit sur ses ouvrages, & qui en les moulant avec du soufre fondu, s'apperçut que ce qui sortoit du moule marquoit dans ses empreintes les mêmes choses que la gravure, par le noir que le

soufre avoit tiré des tailles. Il essaya d'en faire autant sur des bandes d'argent avec du papier humide, en passant un rouleau bien uni pardessus, ce qui lui réussit. Cette nouveauté donna envie à un autre orfevre de la même ville, nommé *Baccio Bandinelli* d'en essayer, & le succès lui fit graver plusieurs planches de l'invention & du dessein de *Sandro Botticello*; & sur ces épreuves *André Manteigne*, qui étoit à Rome, se mit aussi à graver plusieurs de ses propres ouvrages.

La connoissance de cette invention ayant passé en Flandre, *Martin*, d'Anvers, qui étoit alors un Peintre fameux, grava quantité de planches de son invention, & en envoya plusieurs estampes en Italie, lesquelles étoient marquées de cette façon, M. C. *Vasari*, dans la vie de *Marc-Antoine*, en rapporte la plûpart des sujets, dont il y en a un entr'autres (c'est la vision de saint *Antoine*,) que *Michel-Ange*, encore fort jeune, trouva d'une invention si extraordinaire, qu'il voulut la colorier. Après *Martin*, d'Anvers, *Albert Durer*

commença à paroître, & nous a donné une infinité de belles eſtampes, tant en bois qu'au burin, qu'il envoya enſuite à Veniſe pour les faire vendre. *Marc-Antoine* qui s'y trouva pour lors, fut ſi émerveillé de la beauté de ces ouvrages, qu'il en copia trente-ſix pieces, leſquelles repréſentent la paſſion de Notre-Seigneur: & ces copies furent reçues dans Rome avec d'autant plus d'admiration, qu'elles étoient plus belles que les originaux. Dans ce même tems *Hugo du Carpi*, Peintre Italien, d'une capacité médiocre, mais d'un eſprit inventif, trouva par le moyen de pluſieurs planches de bois la maniere de faire des eſtampes qui reſſemblaſſent aux deſſeins de clair-obſcur. Et quelques années après on découvrit l'invention des eſtampes à l'eau-forte, que *le Parméſan* mit auſſi-tôt en uſage.

Ces premieres eſtampes attirerent par leur nouveauté l'admiration de tous ceux qui les virent, & les habiles Peintres qui travailloient pour la gloire, voulurent s'en ſervir pour faire part au monde de leurs

ouvrages. *Raphaël* entr'autres employa le burin du fameux *Marc-Antoine* pour graver pluſieurs de ſes tableaux & de ſes deſſeins; & ces admirables eſtampes ont été autant de Renommées qui ont porté le nom de *Raphaël* par toute la terre. Depuis *Marc-Antoine*, un grand nombre de graveurs ſe ſont rendus recommandables en Allemagne, en Italie, en France, & dans les Pays-Bas, & ont mis au jour, tant au burin qu'à l'eau forte, une infinité de ſujets de tous genres, hiſtoires, fables, emblêmes, deviſes, médailles, animaux, payſages, fleurs, fruits, & généralement toutes les productions viſibles de l'art & de la nature.

Il n'y a perſonne, de quelqu'état & de quelque profeſſion qu'il ſoit, qui n'en puiſſe tirer une grande utilité: les théologiens, les religieux, les gens dévots, les philoſophes, les hommes de guerre, les voyageurs, les géographes, les Peintres, les ſculpteurs, les architectes, les graveurs, les amateurs des beaux arts, les curieux de l'hiſtoire & de l'antiquité, &

enfin ceux qui, n'ayant point de profeſſion particuliere que celle d'être honnêtes gens, veulent orner leur eſprit des connoiſſances qui peuvent les rendre plus eſtimables.

On ne prétend pas que chaque perſonne ſoit obligée de voir tout ce qu'il y a d'eſtampes pour en tirer de l'utilité, au contraire leur nombre preſque infini, & qui préſenteroit tout à la fois tant d'idées différentes, ſeroit plutôt capable de diſſiper l'eſprit, que de l'éclairer. Il n'y a que ceux qui, en naiſſant, l'ont apporté d'une grande étendue & d'une grande netteté, ou qui l'ont exercé quelque tems dans la vue de tant de diverſes choſes, qui puiſſent en profiter, & les voir toutes ſans confuſion.

Mais chaque particulier peut choiſir ſeulement des ſujets qui lui ſoient propres, & qui puiſſent, ou rafraîchir ſa mémoire, ou fortifier ſes connoiſſances, & ſuivre en cela l'inclination qu'il a pour les choſes de ſon goût & de ſa profeſſion.

Aux théologiens, par exemple, rien

n'eſt plus convenable que les eſtampes qui regardent la religion & les myſteres, les hiſtoires ſaintes, & tout ce qui découvre les premiers exercices des chrétiens & leur perſécution, les bas-reliefs antiques, qui inſtruiſent en beaucoup d'endroits des cérémonies de la religion païenne, & enfin tout ce qui a rapport à la nôtre, ſoit ſaint, ſoit profane.

Aux dévots, les ſujets qui élevent l'eſprit à Dieu, & qui peuvent l'entretenir dans ſon amour.

Aux religieux, les hiſtoires ſacrées en général, & ce qui concerne leur ordre en particulier.

Aux philoſophes, toutes les figures démonſtratives qui regardent non ſeulement les expériences de phyſique, mais toutes celles qui peuvent augmenter les connoiſſances qu'ils ont des choſes naturelles.

A ceux qui ſuivent les armes, les plans & les élevations des places de guerre, les ordres de batailles, & les livres de forti-

fication, dont les figures démonſtratives ſont la plus grande partie.

Aux voyageurs, les vues particulieres des palais, des villes & des lieux conſidérables, pour les préparer aux choſes qu'ils ont à voir, ou pour en conſerver les idées quand ils les auront vues.

Aux géographes, les cartes de leur profeſſion.

Aux Peintres, tout ce qui peut les fortifier dans les parties de leur art; comme les ouvrages antiques, ceux de *Raphaël* & du *Carrache* pour le bon goût, pour la correction du deſſein, pour la grandeur de maniere, pour le choix des airs de tête, des paſſions de l'ame, & des attitudes: ceux du *Corrége* pour la grace & pour la fineſſe des expreſſions: ceux du *Titien*, du *Baſſan* & des Peintres Lombards, pour le caractere de la vérité, & pour les naïves expreſſions de la nature, & ſur-tout pour le goût du payſage: ceux de *Rubens* pour un caractere de grandeur & de magnificence dans ſes inventions, & pour l'arti-

fice du clair-obſcur : ceux enfin qui, bien que défectueux dans quelque partie, ne laiſſent pas de contenir quelque choſe de ſingulier & d'extraordinaire. Car les Peintres peuvent tirer un avantage conſidérable de toutes les différentes manieres de ceux qui les ont précédés, leſquelles ſont autant de fleurs dont ils doivent ramaſſer, à la maniere des abeilles, un ſuc qui, ayant paſſé en leur propre ſubſtance, produira des ouvrages utiles & agréables.

Aux ſculpteurs, les ſtatues, les bas-reliefs, les médailles, & les autres ouvrages antiques : ceux de *Raphaël*, de *Polydore*, & de toute l'école romaine.

Aux architectes, les livres qui concernent leur profeſſion, & qui ſont pleins de figures démonſtratives de l'invention de leurs auteurs, ou copiées d'après l'antique.

Aux graveurs, un choix de pieces de différentes manieres, tant au burin qu'à l'eau-forte. Ce choix leur doit ſervir auſſi pour voir le progrès de la gravure depuis *Albert Durc* juſqu'aux artiſtes de notre

tems, en passant par les ouvrages de *Marc-Antoine*, de *Corneille Cort*, des *Carraches*, des *Sadelers*, de *Goltzius*, de *Muller*, de *Vostermans*, de *Pontius*, de *Bolsvert*, de *Vischer*, & enfin par un grand nombre d'autres que je ne nomme point, qui ont eu un caractere particulier, & qui par différentes voies se sont tous efforcés d'imiter, ou la nature, quand ils ont fait de leur invention, ou les tableaux de différentes manieres, quand ils ont eu pour fin la fidélité de leur imitation. En comparant ainsi l'ouvrage de tous ces maîtres, ils peuvent juger lesquels ont mieux entendu la conduite des tailles, le ménagement de la lumiere, & la valeur des tons par rapport au clair-obscur; lesquels ont su le mieux accorder dans leur burin la délicatesse avec la force, & l'esprit de chaque chose avec l'extrême exactitude, afin que, profitant de ces lumieres, ils aient la louable ambition d'égaler ces habiles maîtres, ou de les surpasser.

Aux curieux de l'histoire & de l'antiquité, tout ce que l'on voit de gravé de

l'hiſtoire ſainte & profane, & de la fable; les bas reliefs antiques, les colonnes Trajane & Antonine, les livres de médailles & de pierres gravées, & pluſieurs eſtampes qui ont du rapport à la connoiſſance qu'ils veulent s'acquérir ou ſe conſerver.

A ceux enfin qui, pour être plus heureux & plus honnêtes gens, veulent ſe former le goût aux bonnes choſes, & avoir une teinture raiſonnable des beaux arts, rien n'eſt plus néceſſaire que les bonnes eſtampes. Leur vue avec un peu de réflexion les inſtruira promptement & agréablement de tout ce qui peut exercer la raiſon, & fortifier le jugement. Elles rempliront leur mémoire des choſes curieuſes de tous les tems & de tous les pays: & en leur apprenant les différentes hiſtoires, elles leur apprendront les diverſes manieres dans la peinture. Ils en jugeront promptement par la facilité qu'il y a de feuilleter quelques papiers, & de comparer ainſi les productions d'un maître avec celles d'un autre: & de cette façon, en épargnant le tems, elles épargneront

encore la dépenſe. Car il eſt preſque impoſſible d'amaſſer en un même lieu des tableaux des meilleurs Peintres dans une quantité ſuffiſante, pour ſe former une idée complette ſur l'ouvrage de chaque maître : & quand avec beaucoup de dépenſe on auroit rempli un cabinet ſpacieux de tableaux de différentes manieres, il ne pourroit y en avoir que deux ou trois de chacune ; ce qui ne ſuffit pas pour porter un jugement bien précis du caractere du Peintre, ni de l'étendue de ſa capacité. Au lieu, que par le moyen des eſtampes, vous pouvez ſur une table voir ſans peine les ouvrages des différens maîtres, en former une idée, en juger par comparaiſon, en faire un choix, & contracter par cette pratique une habitude du bon goût & des bonnes manieres, ſur-tout, ſi cela ſe fait en préſence de quelqu'un qui ait du diſcernement dans ces ſortes de choſes, & qui en ſache diſtinguer le bon d'avec le médiocre.

Mais pour ce qui eſt des connoiſſeurs & des amateurs des beaux arts, on ne peut

leur rien preſcrire, tout eſt ſoumis, pour ainſi parler, à l'empire de leur connoiſſance ; ils l'entretiennent par la vue, tantôt d'une choſe & tantôt d'une autre, à cauſe de l'utilité qu'ils en reçoivent & du plaiſir qu'ils y prennent. Ils ont entr'autres celui de voir dans ce qui a été gravé d'après les Peintres fameux, l'origine, le progrès & la perfection des ouvrages ; ils les ſuivent depuis le *Giotto* & *André Manteigne*, juſqu'à *Raphaël*, au *Titien* & aux *Carraches*. Ils examinent les différentes écoles de ces tems-là, ils voient en combien de branches elles ſe ſont partagées par la multiplicité des diſciples, & en combien de façons l'eſprit humain eſt capable de concevoir une même choſe, qui eſt l'imitation, & que de-là ſont venues tant de diverſes manieres, que les pays, les tems, les eſprits, & la nature, par leur diverſité, nous ont produites.

Entre tous les bons effets qui peuvent venir de l'uſage des eſtampes, on s'eſt ici contenté d'en rapporter ſix, qui feront juger facilement des autres.

Le premier eſt de divertir par l'imitation, & en nous repréſentant par leur peinture les choſes viſibles.

Le ſecond eſt de nous inſtruire d'une maniere plus forte & plus prompte que par la parole. *Les choſes*, dit Horace, *qui entrent par les oreilles prennent un chemin bien plus long, & touchent bien moins que celles qui entrent par les yeux, leſquels ſont des témoins plus sûrs & plus fideles.*

Le troiſieme, d'abréger le tems que l'on employeroit à relire les choſes qui ſont échappées de la mémoire, & de la rafraîchir en un coup d'œil.

Le quatrieme, de nous repréſenter les choſes abſentes comme ſi elles étoient devant nos yeux, & que nous ne pourrions voir que par des voyages pénibles, & par de grandes dépenſes.

Le cinquieme, de donner les moyens de comparer pluſieurs choſes enſemble facilement, par le peu de lieu que les eſtampes occupent, par leur grand nombre, & par leur diverſité.

Et le ſixieme, de former le goût aux

bonnes-choſes, & de donner au moins une teinture des beaux arts, qu'il n'eſt pas permis aux honnêtes gens d'ignorer.

Ces effets ſont généraux : mais chacun en peut ſentir de particuliers, ſelon ſes lumieres & ſon inclination : & ce n'eſt que par ces effets particuliers que chacun peut régler la collection qu'il en doit faire.

Car il eſt aiſé de juger que dans la diverſité des conditions dont on vient de parler, la curioſité des eſtampes, l'ordre, & le choix qu'il y faut tenir dépendent du goût & des vues de chacun.

Ceux qui aiment l'hiſtoire, par exemple, ne recherchent que les ſujets qui y ſont renfermés ; & pour ne laiſſer rien échapper à leur curioſité, ils y tiennent cet ordre, qu'on ne peut aſſez louer. Ils ſuivent celui des pays & des tems : & tout ce qui regarde chaque état en particulier eſt contenu dans un ou dans pluſieurs porte-feuilles, dans leſquels on trouve :

Premierement les portraits des ſouverains qui ont gouverné un pays, les princes & princeſſes qui en ſont deſcendus, ceux

qui ont tenu quelque rang considérable dans l'état, dans l'église, dans les armes, dans la robe : ceux qui se sont rendus recommandables dans les différentes professions, & les particuliers qui ont quelque part dans les événemens historiques. Ils accompagnent ces portraits de quelques lignes d'écriture, qui marquent le caractere de la personne, sa naissance, ses actions remarquables, & le tems de sa mort.

2. La carte générale & les particulieres de cet état, les plans & les élevations des villes, ce qu'elles enferment de plus considérable : les châteaux, les maisons royales, & tous les lieux particuliers qui ont mérité d'être donnés au public.

3. Tout ce qui a quelque rapport à l'histoire : comme les entrées de ville, les carrousels, les pompes funebres, les catafalques, ce qui regarde les cérémonies, les modes & les coutumes : & enfin toutes les estampes particulieres qui sont historiques.

Cette recherche, qui eſt faite pour un état, eſt continuée pour tous les autres avec la même ſuite & la même économie. Cet ordre eſt ingénieuſement inventé, & l'on en eſt redevable à un Gentilhomme (1), aſſez connu d'ailleurs par ſon mérite extraordinaire, & par le nombre de ſes amis.

Ceux qui ont de la paſſion pour les beaux arts en uſent d'une autre maniere. Ils font des recueils par rapport aux Peintres & à leurs éleves. Ils mettent, par exemple, dans l'école romaine, *Raphaël*, *Michel-Ange*, leurs diſciples & leurs contemporains. Dans celle de Veniſe, *Giorgion*, le *Titien*, les *Baſſans*, *Paul Véroneſe*, *Tintoret*, & les autres Vénitiens. Dans celle de Parme, le *Corrége*, le *Parméſan*, & ceux qui ont ſuivi leur goût. Dans celle de Bologne, les *Carraches*, le *Guide*, le *Dominiquain*, l'*Albane*, *Lanfranc*, & le *Guerchin*. Dans celle d'Allemagne, *Albert Dure*, *Holbens*, les petits;

(1) M. de *Ganieres*.

maîtres, *Guillaume Baur*, & autres. Dans celle de Flandre, *Otho-Venius*, *Rubens*, *Vandeik*, & ceux qui ont pratiqué leurs maximes : ainſi de l'école de France, & de celles des autres pays.

Quelques-uns aſſemblent leurs eſtampes par rapport aux graveurs, ſans avoir égard aux Peintres ; d'autres par rapport aux ſujets qu'elles repréſentent ; d'autres d'une autre façon, & il eſt juſte de laiſſer à chacun la liberté d'en uſer ſelon ce qui lui ſemblera plus utile & plus agréable.

Quoiqu'on puiſſe en tout tems & à tout âge tirer de l'utilité de la vue des eſtampes, néanmoins celui de la jeuneſſe y eſt plus propre qu'un autre, parce que le fort des enfans eſt la mémoire, & qu'il faut pendant qu'on le peut ſe ſervir de cette partie de l'ame, pour en faire comme un magaſin, & pour les inſtruire des choſes qui doivent contribuer à leur former le jugement.

Mais ſi l'uſage des eſtampes eſt utile à la jeuneſſe, il eſt d'un grand plaiſir & d'un

d'un agréable entretien à la vieilleſſe. C'eſt un tems propre au repos & aux réflexions, & dans lequel, n'étant plus diſſipés par les amuſemens des premiers âges, nous pouvons avec plus de loiſir goûter les agrémens que les eſtampes ſont capables de nous donner, ſoit qu'elles nous apprennent des choſes nouvelles, ſoit qu'elles nous rappellent les idées de celles qui nous étoient déja connues ; ſoit qu'ayant du goût pour les arts, nous jugions des différentes productions que les Peintres & les graveurs nous ont laiſſées ; ſoit que n'ayant point cette connoiſſance, nous ſoyons flattés de l'eſpérance de l'acquérir ; ſoit enfin que nous ne cherchions dans ce plaiſir, que celui d'exciter agréablement notre attention par la beauté & par la ſingularité des objets que les eſtampes nous offrent. Car nous y trouvons les pays, les villes, & les lieux conſidérables que nous avons lus dans les hiſtoires, ou que nous avons vus nous-mêmes dans nos voyages. De maniere que la grande variété & le grand nombre des choſes rares qui s'y rencon-

trent, peuvent même ſervir de voyage, mais d'un voyage commode & curieux à ceux qui n'en ont jamais fait, ou qui ne ſont pas en état d'en faire.

Ainſi il eſt conſtant par tout ce que l'on vient de dire, que la vue des belles eſtampes, qui inſtruit la jeuneſſe, qui rappelle & qui affermit les connoiſſances de ceux qui ſont dans un âge plus avancé, & qui remplit ſi agréablement le loiſir de la vieilleſſe, doit être utile à tout le monde.

On n'a point cru devoir entrer dans le détail de tout ce qui peut rendre recommandable l'uſage des eſtampes; l'on croit que le peu qu'on en a dit eſt ſuffiſant pour induire le lecteur à tirer des conſéquences conformes à ſes vues & à ſes beſoins.

Si les anciens avoient eu en cela le même avantage que nous avons aujourd'hui, & qu'ils euſſent, par le moyen des eſtampes, tranſmis à la poſtérité tout ce qui étoit chez eux de beau & de curieux, nous connoîtrions diſtinctement une infi-

nité de belles choſes dont les hiſtoriens ne nous ont laiſſé que des idées confuſes. Nous verrions ces ſuperbes monumens de Memphis & de Babylone, ce temple de Jéruſalem que Salomon avoit bâti dans ſa magnificence. Nous jugerions des édifices d'Athenes, de Corinthe & de l'ancienne Rome, avec plus de fondement encore & de certitude, que par les ſeuls fragmens qui nous en ſont reſtés. Pauſanias, qui nous fait une ſi exacte deſcription de la Grece, & qui nous y conduit en tous lieux comme par la main, auroit accompagné ſes diſcours de figures démonſtratives, qui ſeroient venues juſqu'à nous, & nous aurions le plaiſir de voir, non ſeulement les temples & les palais tels qu'ils étoient dans leur perfection; mais nous aurions auſſi hérité des anciens ouvriers l'art de les bien bâtir. *Vitruve*, dont les démonſtrations ont été perdues, ne nous auroit pas laiſſé ignorer tous les inſtrumens & toutes les machines qu'il nous décrit, & nous ne trouverions pas dans ſon livre tant de lieux obſcurs, ſi les eſtampes nous avoient con-

ſervé les figures qu'il avoit faites, & dont il nous parle lui-même. Car en fait d'arts, elles ſont les lumieres du diſcours, & les véritables moyens par lequel les auteurs ſe communiquent. C'eſt encore par le manque de ces moyens que nous avons perdu les machines d'*Archimede* & de *Héron* l'ancien, & la connoiſſance de beaucoup de plantes de *Dioſcoride*, de beaucoup d'animaux, & de beaucoup de productions curieuſes de la nature, que les veilles & les méditations des anciens nous avoient découvertes. Mais ſans nous arrêter à regretter des choſes perdues, profitons de celles que les eſtampes nous ont ſauvées, & qui nous ſont préſentées.

REMARQUE.

L'IDÉE que je viens d'expoſer du Peintre parfait, peut, à mon avis, aider les curieux dans le jugement qu'ils feront de la peinture; mais comme la connoiſſance des tableaux demande encore quelque choſe de plus, pour être tout à fait complette, j'ai cru être obligé de dire ici ce que je penſe ſur cette matiere.

CHAPITRE XXVIII.

De la connoiſſance des tableaux.

Il y a trois ſortes de connoiſſances ſur le fait des tableaux. La premiere conſiſte à découvrir ce qu'il y a de bon & de mauvais dans un même tableau. La ſeconde regarde le nom de l'auteur. Et la troiſieme tend à ſavoir s'il eſt original ou copie.

I.

Ce qu'il y a de bon & de mauvais dans un tableau.

La premiere de ces connoiſſances, qui eſt ſans doute la plus difficile à acquérir, ſuppoſe une pénétration & une fineſſe d'eſprit, avec une intelligence des principes de la peinture; de la meſure de ces choſes dépend celle de la connoiſſance de cet art. La pénétration & la délicateſſe

de l'esprit servent à juger de l'invention, de l'expression générale du sujet, des passions de l'ame en particulier, des allégories, & de ce qui dépend du costume (1) & de la poétique : l'intelligence des principes fait trouver la cause des effets que l'on admire, soit qu'ils viennent du bon goût, de la correction ou de l'élégance du dessein ; soit que les objets y paroissent disposés avantageusement, ou que les couleurs, les lumieres & les ombres y soient bien entendues.

Ceux qui n'ont pas cultivé leur esprit par les connoissances des principes, au moins spéculativement, pourront bien être sensibles à l'effet d'un beau tableau, mais ils ne pourront jamais rendre raison des jugemens qu'ils en auront porté.

J'ai tâché, par l'idée que j'ai donnée du Peintre parfait, de venir au secours des lumieres naturelles, dont les amateurs de peinture sont déja pourvus. Je ne prétends pas néanmoins les faire pénétrer dans

(1) *Mot de l'art qui signifie les modes, les tems, & les lieux.*

tous les détails des parties de la peinture ; ils ſont plutôt de l'obligation du Peintre que du curieux : je voudrois ſeulement mettre leur bon eſprit ſur des voies qui puſſent les conduire à une connoiſſance qui découvrît, du moins en général, ce qu'il y a de bon & de mauvais dans un tableau.

Ce n'eſt pas que les amateurs de ce bel art, qui auroient aſſez de génie & d'inclination, ne puſſent entrer, pour ainſi dire, dans le ſanctuaire & acquérir la connoiſſance de tous ces détails, par les lumieres que des réflexions ſérieuſes leur procureroient inſenſiblement.

Le goût des arts étoit tellement à la mode du tems d'*Alexandre*, que pour les connoître un peu à fond, on faiſoit apprendre à deſſiner à tous les jeunes gentilshommes ; de ſorte que ceux qui avoient du talent le cultivoient par l'exercice ; ils s'en prévaloient dans l'occaſion, & ſe diſtinguoient par la ſupériorité de leurs connoiſſances. Je renvoie donc ceux au moins qui n'ont pas acquis cette pratique ma-

nuelle, à l'idée que j'ai donnée de la perfection.

I I.

De quel auteur eſt un tableau.

La connoiſſance du nom des auteurs vient d'une grande pratique, & pour avoir vu avec application quantité de tableaux de toutes les écoles, & des principaux maîtres qui les compoſent. De ces écoles on en peut compter ſix : la Romaine, la Vénitienne, la Lombarde, l'Allemande, la Flamande, & la Françoiſe. Et après avoir acquis par un grand exercice une idée diſtincte de chacune de ces écoles, s'il eſt queſtion de juger de qui eſt un tableau, on doit rapporter cet ouvrage à celle dont on croira qu'il approche le plus; & quand on aura trouvé l'école, il faudra donner le tableau à celui des Peintres qui la compoſent dont la maniere a plus de conformité avec cet ouvrage. Mais de connoître bien cette maniere particuliere du Peintre, c'eſt à mon avis où conſiſte la plus grande difficulté.

On voit des curieux qui se font une idée d'un maître sur trois ou quatre tableaux qu'ils en auront vus, & qui croyent après cela avoir un titre suffisant pour décider sur sa maniere, sans faire réflexion aux soins plus ou moins grands que le Peintre aura pris à les faire, ni à l'âge auquel il les aura faits.

Ce n'est pas sur les tableaux particuliers du Peintre, mais sur le général de ses ouvrages qu'il faut juger de son mérite. Car il n'y a point de Peintre qui n'ait fait quelques bons & quelques mauvais tableaux, selon ses soins & le mouvement de son génie. Il n'y en a point aussi qui n'ait eu son commencement, son progrès & sa fin, c'est-à-dire, trois manieres : la premiere, qui tient de celle de son maître : la seconde, qu'il s'est formée selon son goût, & dans laquelle réside la mesure de ses talens, & de son génie ; & la troisieme, qui dégénere ordinairement en ce qu'on appelle maniere, parce qu'un Peintre, après avoir étudié long-tems d'après la nature, veut

jouir, ſans la conſulter davantage, de l'habitude qu'il s'en eſt faite.

Quand un curieux aura donc bien conſidéré les différens tableaux d'un maître, & qu'il s'en ſera formé une idée complette de la maniere que je viens de dire, pour lors il lui ſera permis de juger de l'auteur d'un tableau, ſans être ſoupçonné de témérité. Cependant quoiqu'un bon connoiſſeur, habile par ſes talens, par ſes réflexions & par ſa longue expérience, puiſſe quelquefois ſe tromper ſur le nom de l'auteur, (car qui ne ſe trompe point?) il ſera du moins vrai de dire qu'il ne peut ſe tromper ſur la juſteſſe & ſur la ſolidité de ſes ſentimens.

En effet, il y a des tableaux qui ont été faits par des diſciples, leſquels ont ſuivi leurs maîtres de fort près, & dans le ſavoir & dans la maniere. On a vu pluſieurs Peintres qui ont ſuivi le goût d'un autre pays que le leur, comme il y en a eu qui, dans leur pays même, ont paſſé d'une maniere à une autre, & qui dans ce paſ-

ſage ont fait pluſieurs tableaux fort équivoques ſur ce qui regarde le nom de l'auteur.

Néanmoins cet inconvénient ne manque pas de remede pour ceux qui, non contens de s'attacher au caractere de la main du maître, ont aſſez de pénétration pour découvrir celui de ſon eſprit: un habile homme peut facilement communiquer la façon dont il exécute ſes deſſeins : mais non pas la fineſſe de ſes penſées. Ce n'eſt donc pas aſſez pour découvrir l'auteur d'un tableau, de connoître le mouvement du pinceau; ſi l'on ne pénetre dans celui de l'eſprit: & bien que ce ſoit beaucoup d'avoir une idée juſte du goût que le Peintre a dans ſon deſſein, il faut de plus entrer dans le caractere de ſon génie, & dans le tour qu'il eſt capable de donner à ſes conceptions.

Je ne prétends pas néanmoins réduire au ſilence ſur cette matiere un amateur de peinture, qui n'aura ni vu ni examiné ce grand nombre de tableaux : il

eſt bon au contraire de parler pour acquérir & pour augmenter la connoiſſance. Je voudrois ſeulement que chacun meſurât ſon ton ſur ſon expérience : la modeſtie qui ſied bien à ceux qui commencent, convient même aux plus expérimentés, ſur-tout dans les choſes difficiles.

III.

Si un tableau eſt original ou copie.

Mon intention n'eſt pas de parler ici des copies médiocres, qui ſont d'abord connues de tous les curieux, encore moins des mauvaiſes, qui paſſent pour telles aux yeux de tout le monde. Je ſuppoſe une copie faite par un bon Peintre, laquelle mérite une ſérieuſe réflexion, & mette en ſuſpens, au moins quelque tems, la déciſion des connoiſſeurs les plus habiles. Et de ces copies, j'en trouve de trois ſortes.

La premiere eſt faite fidelement, mais ſervilement.

La ſeconde eſt légere, facile, & non fidelle.

Et la troisieme est fidelle & facile.

La premiere, qui est servile & fidelle, rapporte, à la vérité, le dessein, la couleur & les touches de l'original ; mais la crainte de passer les bornes de la précision, & de manquer à la fidélité, appesantit la main du copiste, & la fait connoître ce qu'elle est, pour peu qu'elle soit examinée.

La seconde seroit plus capable d'imposer, à cause de la légéreté du pinceau, si l'infidélité des contours ne redressoit des yeux habiles.

Et la troisieme, qui est fidelle & facile, & qui est faite par une main savante & légere, & sur-tout dans le tems de l'original, embarrasse les plus grands connoisseurs, & les met souvent au hasard de prononcer contre la vérité, quoique selon la vraisemblance.

S'il y a des choses qui semblent favoriser l'originalité d'un ouvrage, il y en a aussi qui paroissent la détruire, comme la répétition du même tableau, l'oubli où il a été durant beaucoup de tems, & le prix

modique qu'il a coûté. Mais encore que ces considérations puissent être de quelque poids, elles sont souvent très frivoles, faute d'avoir été bien examinées.

L'oubli d'un tableau vient souvent, ou des mains entre lesquelles il tombe, ou du lieu où il est, ou des yeux qui le voient, ou du peu d'amour que son possesseur a pour la peinture.

Le prix modique procede ordinairement de la nécessité, ou de l'ignorance de celui qui vend.

Et la répétition d'un tableau, qui est une cause plus spécieuse, n'est pas toujours une raison bien solide. Il n'y a presque point de Peintre qui n'ait répété quelqu'un de ses ouvrages, parce qu'il lui aura plu, ou parce qu'on lui en aura demandé un tout semblable. J'ai vu deux Vierges de *Raphaël*, lesquelles ayant été mises par curiosité l'une auprès de l'autre, persuaderent les connoisseurs qu'elles étoient toutes deux originales. *Titien* a répété jusqu'à sept ou huit fois les mêmes tableaux, comme on joue plusieurs fois une

comédie qui a réussi. Et nous voyons plusieurs tableaux répétés des meilleurs maîtres d'Italie disputer encore aujourd'hui de bonté & de primauté. Mais combien en voyons-nous d'autres qui ont déçu les Peintres mêmes les plus habiles? Parmi plusieurs exemples que j'en pourrois donner, je me contenterai de rapporter ici celui de *Jules Romain*, que j'ai tiré de *Vasari*.

Frédéric II, duc de Mantoue, passant à Florence pour aller à Rome saluer le Pape *Clément VII*, vit dans le palais de *Médicis*, au-dessus d'une porte, le portrait de *Leon X*, entre le cardinal *Jules de Médicis* & le cardinal *de Rossi*. Les têtes étoient de *Raphaël*, & les habits de *Jules Romain*, & le tout étoit merveilleux. En effet le duc de Mantoue, après l'avoir considéré, en devint si amoureux, qu'il ne pût s'empêcher quand il fut à Rome, de le demander au Pape, qui le lui accorda fort gracieusement. Sa Sainteté fit aussi-tôt écrire à *Octavien de Médicis*, qu'il fît encaisser le tableau, & qu'il l'envoyât

à Mantoue. *Octavien*, qui étoit un grand amateur de peinture, & qui ne vouloit pas priver Florence d'une si belle chose, trouva moyen d'en différer l'envoi, sous prétexte de faire faire au tableau une bordure plus riche. Ce délai donna le tems à *Octavien* de faire copier le tableau par *André del Sarte*, qui en imita jusqu'aux petites taches qui étoient dessus. Cet ouvrage en effet étoit si conforme à son original, qu'*Octavien* lui-même avoit de la peine à les distinguer, & que pour ne s'y pas tromper, il mit une marque derrière la copie, & l'envoya à Mantoue quelques jours après. Le Duc la reçut avec toute la satisfaction possible, ne doutant point que ce ne fût l'ouvrage de *Raphaël* non plus que *Jules Romain*, qui étoit auprès de ce Prince, & qui seroit demeuré toute sa vie dans cette opinion, si *Vasari*, qui avoit vu faire la copie, ne l'avoit désabusé. Car celui-ci étant arrivé à Mantoue, fut très bien reçu de *Jules Romain*, qui, après lui avoir montré toutes les curiosités de ce Duc, lui dit qu'il leur restoit encore à voir la

plus belle chose qui fût dans le palais, savoir le portrait de *Leon X*, de la main de *Raphaël*; & le lui ayant montré, *Vasari* lui dit, *qu'il étoit en effet très beau, mais qu'il n'étoit pas de* Raphaël. *Jules Romain* l'ayant plus attentivement considéré: *comment*, repliqua-t-il, *il n'est pas de* Raphaël? *Est-ce que je ne reconnois pas mon ouvrage, & que je ne vois pas les coups de pinceau que j'y ai donné moi-même? Vous n'y prenez pas assez garde*, repartit Vasari, *car je puis vous assurer que je l'ai vu faire à* André del Sarte: *& qu'ainsi ne soit, vous y trouverez derriere la toile une marque qu'on y mit exprès pour ne le pas confondre avec l'original. Jules Romain* ayant donc tourné le tableau, & s'étant apperçu de la vérité du fait, serra les épaules d'étonnement, & dit ces paroles. *Je l'estime autant que s'il étoit de* Raphaël, *& même davantage: car il n'est pas naturel d'imiter un si excellent homme, jusqu'à tromper.*

Puisque *Jules Romain*, tout habile qu'il étoit, après avoir été averti, & avoir examiné le tableau, persistoit vivement à se

tromper dans le jugement qu'il faiſoit ſur ſon propre ouvrage, comment pourroit-on trouver étrange que d'autres Peintres, moins habiles que lui, ſe laiſſaſſent ſurprendre ſur l'ouvrage des autres ? C'eſt ainſi que la vérité ſe peut quelquefois cacher à la ſcience la plus profonde, & que manquer ſur les faits, n'eſt pas toujours manquer à la juſteſſe de ſes jugemens.

Cependant, quelque équivoque que ſoit un tableau ſur l'originalité, il porte néanmoins aſſez de marques extérieures pour donner lieu à un connoiſſeur d'en dire, ſans témérité, ce qu'il en penſe bonnement, non pas comme une derniere déciſion, mais comme un ſentiment fondé ſur une ſolide connoiſſance.

Il me reſte encore à dire quelque choſe ſur les tableaux, qui ne ſont ni originaux, ni copies, leſquels on appelle paſtiches, de l'italien *paſtici*, qui veut dire pâtés: parce que de même que les choſes différentes qui aſſaiſonnent un pâté ſe réduiſent à un ſeul goût, ainſi les fauſſetés qui compoſent un paſtiche ne tendent qu'à faire une vérité.

Un Peintre qui veut tromper de cette ſorte, doit avoir dans l'eſprit la maniere & les principes du maître dont il veut donner l'idée, afin d'y réduire ſon ouvrage, ſoit qu'il y faſſe entrer quelque endroit d'un tableau que ce maître aura déja fait, ſoit que l'invention étant de lui, il imite avec légéreté non ſeulement les touches, mais encore le goût du deſſein, & celui du coloris. Il arrive très ſouvent qu'un Peintre qui ſe propoſe de contrefaire la maniere d'un autre, ayant toujours en vue d'imiter ceux qui ſont plus habiles que lui, fait de meilleurs tableaux de cette ſorte, que s'il produiſoit de ſon propre fond.

Entre ceux qui ont pris plaiſir à contrefaire ainſi la maniere des autres Peintres, je me contenterai de nommer ici *David Teniers*, qui a trompé, & qui trompe encore tous les jours les curieux, leſquels n'ont point été prévenus ſur l'habileté qu'il avoit à ſe transformer en *Baſſan*, & en *Paul Veronèſe*. Il y a de ces paſtiches qui ſont faits avec tant d'a-

dreſſe, que les yeux même les plus éclairés y ſont ſurpris au premier coup d'œil. Mais après avoir examiné la choſe de plus près, ils démêlent auſſi-tôt le coloris d'avec le coloris, & le pinceau d'avec le pinceau.

David Teniers, par exemple, avoit un talent particulier à contrefaire les *Baſſans;* mais ſon pinceau coulant & léger, qu'il a employé dans cet artifice, eſt la ſource même de l'évidence de ſa tromperie. Car ſon pinceau, qui eſt coulant & facile, n'eſt ni ſi ſpirituel, ni ſi propre à caractériſer les objets que celui des *Baſſans*, ſur-tout dans les animaux.

Il eſt vrai que *Teniers* a de l'union dans ſes couleurs : mais il y régnoit un certain gris auquel il étoit accoutumé, & ſon coloris n'a ni la vigueur, ni la ſuavité de celui de *Jacques Baſſan*. Il en eſt ainſi de tous les paſtiches, & pour ne s'y point laiſſer tromper, il faut examiner, par comparaiſon à leur modele, le goût du deſſein, celui du coloris, & le caractere du pinceau.

CHAPITRE XXIX.

Du goût & de sa diversité par rapport aux différentes nations.

APRÈS avoir parlé de la connoissance des tableaux, des desseins & des estampes, j'ai cru qu'il ne seroit pas hors de propos de dire ici quelque chose sur les différens goûts des nations. On a parlé du grand goût dans son lieu, & l'on a fait voir qu'il devoit se trouver dans un ouvrage accompli, comme dans sa fin; & dans un Peintre parfait, comme dans sa source. Mais il y a dans les hommes un goût général, qui est susceptible de pureté & de corruption, & qui devient particulier par l'usage qu'il fait des choses particulieres. Je tâcherai d'expliquer ici la maniere dont il se détermine, & dont il se forme.

On peut, ce me semble, raisonner du goût de l'esprit, comme du goût du corps. Il y a quatre choses à considérer dans le goût du corps.

1. L'organe.
2. Les choses qui se mangent, ou qui sont goûtées.
3. La sensation qu'elles causent.
4. L'habitude que cette même sensation

réitérée produit dans l'organe. Il y a de même quatre choſes à conſidérer dans le goût de l'eſprit.

1. L'eſprit qui goûte.

2. Les choſes qui ſont goûtées.

3. L'application de ces choſes à l'eſprit, ou le jugement que l'eſprit en porte.

4. L'habitude qui ſe fait de pluſieurs jugemens réitérés, de laquelle il ſe forme une idée qui s'attache à notre eſprit.

De ces quatre choſes l'on peut inférer :

Que l'eſprit peut être appellé goût, en tant qu'il eſt conſidéré comme l'organe.

Que les choſes peuvent être appellées de bon ou de mauvais goût, à meſure qu'elles contiennent ou qu'elles s'éloignent des beautés que l'art, le bon ſens, & l'approbation de pluſieurs ſiecles ont établies.

Que le jugement que l'eſprit fait d'abord de ſon objet eſt un premier goût naturel, qui dans la ſuite peut ſe perfectionner, ou ſe corrompre, ſelon la trempe de l'eſprit & la qualité des objets qui ſe préſentent.

Et enfin : que ce jugement réitéré produit une habitude, & cette habitude une idée fixe & déterminée qui nous donne un penchant continuel pour les choſes qui ont attiré notre approbation, & qui ſont de notre choix.

C'eſt ainſi que ſe forme peu à peu dans l'eſprit de chaque particulier, ce que nous appellons plus ordinairement goût dans la peinture. Du reſte, quoique tous les goûts ne ſoient pas bons, chacun eſt perſuadé que le ſien eſt le meilleur. C'eſt pourquoi l'on peut définir le goût : l'*idée habituelle d'une choſe conçue comme la meilleure dans ſon genre.*

Il y a trois ſortes de goûts dans la peinture : le goût naturel, le goût artificiel, & le goût de nation.

Le goût *naturel* eſt l'idée qui ſe forme dans notre imagination à la vue de la ſimple nature. Il paroît que les Allemands & les Flamands ſont rarement ſortis de cette idée, & la commune opinion eſt que *le Corrége* n'en a point eu d'autre. Ce qui fait toute la différence de celui-ci à ceux-là, c'eſt que les idées ſont comme les liqueurs qui prennent la forme des vaſes où elles ſont reçues, & qu'ainſi le goût naturel peut être bas ou élevé, ſelon les talens des particuliers, & ſelon le choix qu'ils ſont capables de faire des objets de la nature.

Le goût *artificiel* eſt une idée qui ſe forme par la vue des ouvrages d'autrui, & par la confiance que nous avons aux conſeils de nos maîtres, en un mot par l'éducation.

Et le goût de *nation* eſt une idée que les ouvrages qui ſe font ou qui ſe voient en un pays, forment dans l'eſprit de ceux qui les habitent. Les différens goûts de nation ſe peuvent réduire à ſix: le goût Romain, le goût Vénitien, le goût Lombard, le goût Allemand, le goût Flamand, & le goût François.

Le goût *Romain* eſt une idée des ouvrages qui ſe trouvent dans Rome. Or il eſt certain que les ouvrages les plus eſtimés qui ſoient dans Rome, ſont ceux que nous appellons antiques, & les ouvrages modernes qui les ont imités, ſoit en ſculpture, ſoit en peinture. Toutes ces choſes conſiſtent principalement dans une ſource inépuiſable des beautés du deſſein, dans un beau choix d'attitudes, dans la fineſſe des expreſſions, dans un bel ordre de plis, & dans un ſtyle élevé où les anciens ont porté la nature, & après eux les modernes depuis près de deux ſiecles. Ainſi ce n'eſt pas merveille ſi le goût Romain, étant extrêmement occupé de toutes ces parties, le coloris qui ne vient que le dernier n'y trouve plus de place. L'eſprit de l'homme eſt trop borné, & la vie eſt trop courte, pour approfondir toutes les parties de la peinture & les poſſéder parfaitement toutes à la fois. Ce n'eſt pas que les Romains

mépriſent

mépriſent le coloris, car ils ne peuvent mépriſer une choſe dont ils n'ont jamais eu une idée bien juſte ; mais ſeulement qu'étant prévenus d'autres parties où ils tâchent de ſe perfectionner, & n'ayant pas le tems de s'appliquer à connoître le coloris, ils ne l'eſtiment pas tout ce qu'il vaut.

Le goût *Vénitien* eſt oppoſé au goût Romain, en ce que celui-ci a un peu trop négligé ce qui dépend du coloris, & celui-là ce qui dépend du deſſein. Comme il y a très peu d'antiques à Veniſe, & très peu d'ouvrages du goût Romain, les Vénitiens ſe ſont attachés à exprimer le beau naturel de leur pays. Ils ont caractériſé les objets par comparaiſon, non ſeulement en faiſant valoir la véritable couleur d'une choſe par la véritable couleur d'une autre, mais en choiſiſſant dans cette oppoſition une vigueur harmonieuſe des couleurs & tout ce qui peut rendre leurs ouvrages plus palpables, plus vrais, & plus ſurprenans.

Le goût *Lombard* conſiſte dans un deſſein coulant, nourri, moëlleux, & mêlé d'un peu d'antique & d'un naturel bien choiſi, avec des couleurs fondues, fort approchantes du naturel & employées d'un pinceau léger. Le *Corrége* eſt le meilleur exemple de ce goût, & les *Carraches* qui ont tâché de l'imiter, ont été plus cor-

rects que lui dans le deſſein, mais inférieurs à lui dans le goût de ce même deſſein, dans la grace, dans la délicateſſe, & dans la fonte des couleurs. *Annibal*, dans le ſéjour qu'il fit à Rome, prit tellement le goût Romain, que je ne compte pour Lombards que les ouvrages qui ont précédé celui de la galerie Farneſe.

Je ne mets pas non plus au nombre des Peintres Lombards ceux qui, étant nés en Lombardie, ont ſuivi ou l'école Romaine, ou l'école Vénitienne, parce que j'ai plus d'égard en cela à la maniere que l'on a pratiquée, qu'au lieu où l'on a pris naiſſance. Les Peintres & les curieux qui ont mis, par exemple, dans l'école de Lombardie le vieux *Palme*, le *Moretto*, *Lorenzo Lotto*, le *Moron*, & pluſieurs autres bons Peintres Lombards, du pays de Breſſe & de Bergame, nous ont jetté inſenſiblement dans la confuſion, & ont fait croire à pluſieurs que l'école Lombarde & l'école Vénitienne étoient la même choſe, parce que les Lombards, dont je viens de parler, ont entierement ſuivi la maniere du *Giorgion* & du *Titien*. J'ai moi-même parlé autrefois ſelon cette idée confuſe, parce que la plupart de nos Peintres François en parloient ainſi; mais la raiſon & les auteurs Italiens, qui ont traité ces matieres, m'ont remis dans le bon chemin.

Le goût *Allemand* eſt celui qu'on appelle ordinairement goût gothique. C'eſt une idée de la nature comme elle ſe voit ordinairement avec ſes défauts, & non comme elle pourroit être dans ſa pureté. Les Allemands l'ont imitée ſans choix & ont ſeulement vêtu leurs figures de longues draperies, dont les plis ſont ſecs & caſſés. Ils ſe ſont plus arrêtés à finir leurs objets qu'à les bien diſpoſer. Les expreſſions de leurs figures ſont ordinairement inſipides, leur deſſein ſec, leur couleur paſſable, & leur travail fort peiné. Il y a eu néanmoins parmi les Allemands des Peintres qui méritent d'être diſtingués, & qui ont été en certaines parties comparables aux plus habiles d'Italie.

Le goût *Flamand* ne differe de l'Allemand que par une plus grande union de couleurs bien choiſies, par un excellent clair-obſcur, & par un pinceau plus moëlleux. J'excepte, des Flamands ordinaires, trois ou quatre Flamands diſciples de *Raphaël*, qui rapporterent d'Italie la maniere de leur maître dans le deſſein & dans le coloris. J'en excepte encore *Rubens* & *Vandeik*, qui ont regardé la nature par des yeux pénétrans, & qui ont porté ſes effets dans une élevation peu commune, quoiqu'ils aient retenu quelque choſe du naturel de leur pays dans le goût du deſſein.

Le goût *François* a été toujours si partagé, qu'il est difficile d'en donner une idée bien juste : car il paroît que les Peintres de cette nation ont été dans leurs ouvrages assez différens les uns des autres. Dans le séjour qu'ils ont fait en Italie, les uns se sont contentés d'étudier à Rome & en ont pris le goût. D'autres se sont arrêtés plus long-tems à Venise, & en sont revenus avec une inclination particuliere pour les ouvrages de ce pays-là, & quelques-uns ont mis toute leur industrie à imiter la nature telle qu'ils la croyoient voir. Parmi les plus habiles Peintres François qui sont morts depuis quelques années, il y en a qui ont suivi le goût de l'antique, d'autres celui d'*Annibal Carrache* pour le dessein, & les uns & les autres ont eu un coloris assez trivial; mais ils ont d'ailleurs tant de belles parties & ils ont traité leurs sujets avec tant d'élevation, que leurs ouvrages serviront toujours d'ornemens à la France, & seront admirés de la postérité.

Fin de la seconde Partie.

6263541

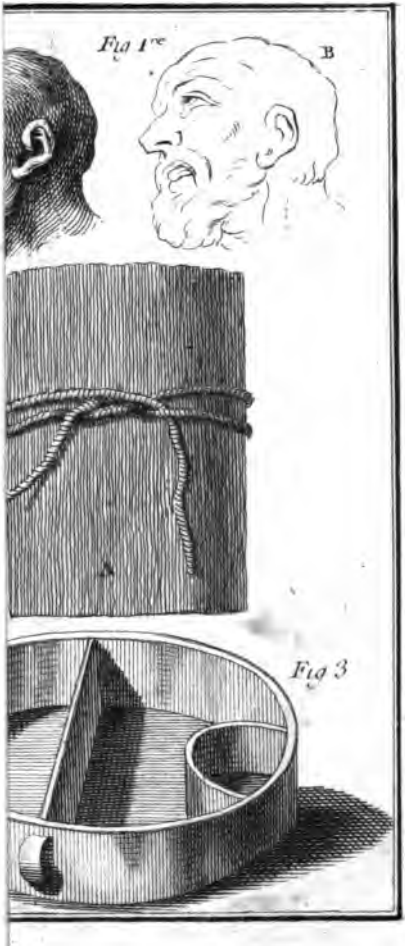
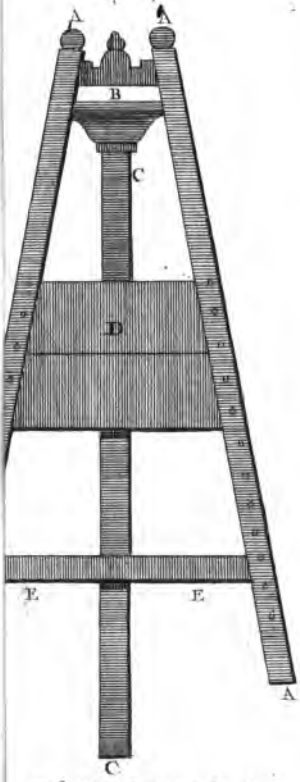


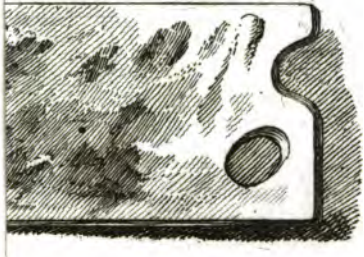
Fig 1re
B
Fig 3

Fig 4



Echelle de trois pieds

Fig 5.



7.

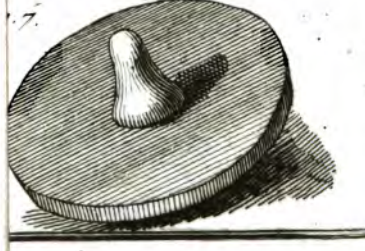


Fig 8

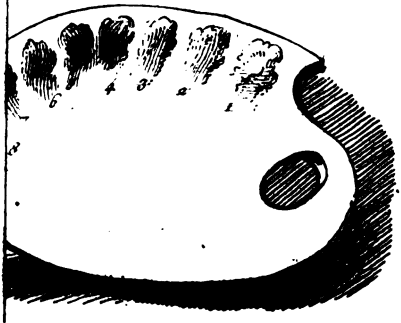
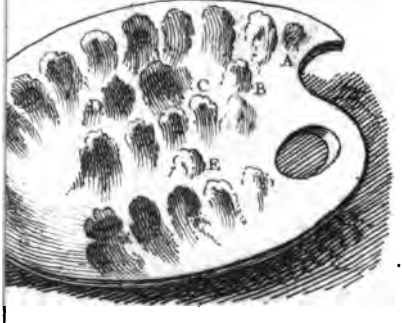
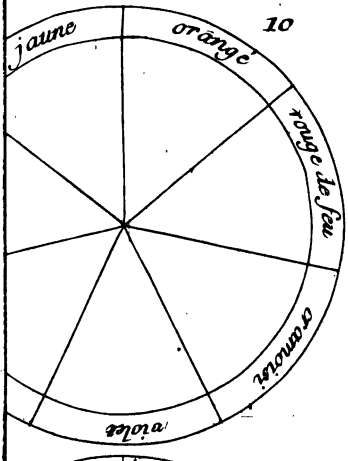


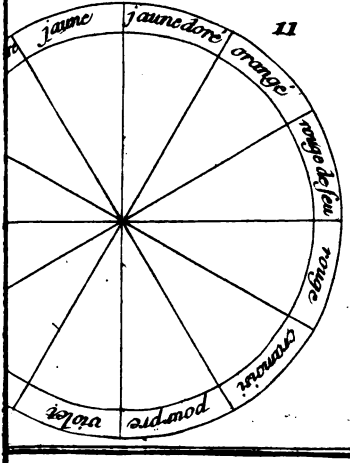
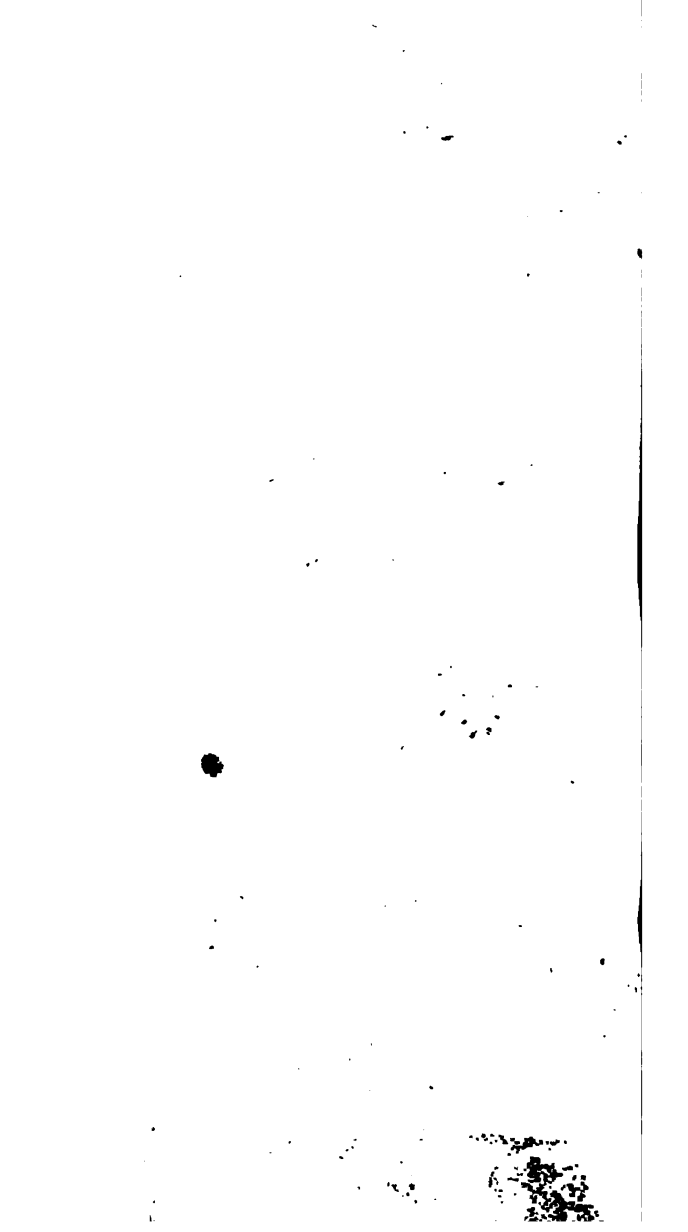
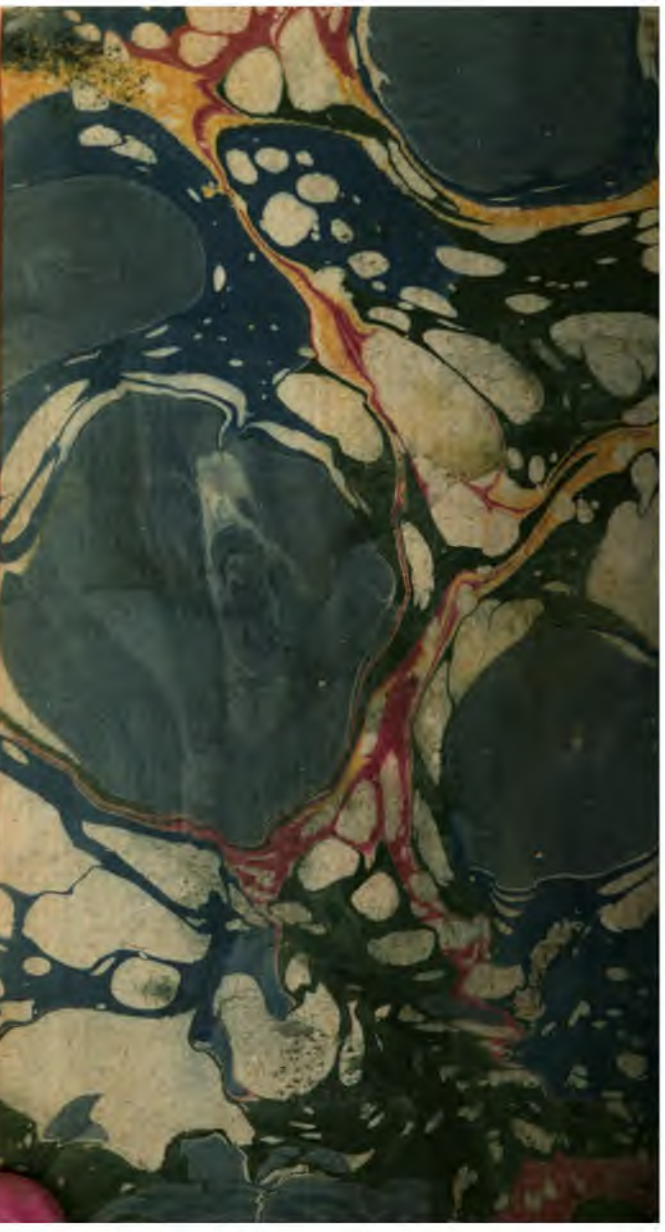
Fig 9



10


jaune
orangé
rouge de feu
cramoisi
violet

11


jaune
jaune doré
orangé
rouge de feu
rouge
cramoisi
pourpre
violet